

تزفيطان طودوروف

الشعرية

مع مقدمة التي كتبها المؤلف ترحمته الكتاب إلى العربية والإنجليزية

ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة



المعرفة الأدبية

دار النشر

— إصدارات —
دار توبقال للنشر
توزع في
البلاد العربية
— وأروبا —

تزفيطان طودوروف

الشعرية

ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
ص.ب، 2105 - بلقدير - الدار البيضاء 05
المغرب

تمّ نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 1987

الطبعة الثانية، 1990

جميع الحقوق محفوظة

الشمريّة

Tzvetan Todorov
Qu'est-ce que le structuralisme ?
2. Poétique
Ed. Seuil, coll. point, Paris, 1968.

تقديم

شاع الحديث منذ سنوات، عن النظريات والمناهج النقدية الحديثة في البلاد العربية، بعد المعارضة والصدود، فاصطنع بعض النقاد تلك المناهج، ومنها البنيوية، في استنطاق النصوص، وقدموا تلك النظريات، ومنها الشعرية، تقديماً يتفاوت دقة وعمقاً. إلا أن إشكالات المنهج ودقائق المفهوم تدعونا اليوم إلى العودة بها إلى أصولها فننظر في الأسس التي عليها بُنيت ونتأمل أجهزتنا المفهومية التي اعتمدت في التحليل والإجراء.

وكتاب طودوروف الذي نقدم ترجمته لقراء العربية اليوم، له من المميزات ما يجعله مستجيباً لهذا الهدف. فصاحبه من أبرز الذين أسهموا في حركة «النقد الجديد». وهي حركة فكرية ونقدية جاءت، كما هو معلوم، في الستينيات وبداية السبعينيات من هذا القرن بفرنسا على وجه الخصوص، لإعادة النظر في أنماط التعامل مع النص الأدبي وفهم الظاهرة الأدبية عموماً. لذلك جعله موقعه النقدي (في فترة وضع الكتاب على الأقل!) قادراً على تقديم صورة عما كان يفئيل من نقاشات وي طرح من قضايا تتصل بالبنيوية في جانب منها، وبالشعرية في جانب آخر. ولعل الكتاب الذي اخترناه لطودوروف يعكس، إلى حد بعيد، ما ذهبنا إليه. لقد عُني فيه صاحبه بتحديد الفروق بين الشعرية والتأويل والنقد وبين علاقتهما بالبنيوية، منهجاً في تناول الظواهر، وصلتها باللسانيات السيميائية والشعرية الكلاسيكية، كما عُنِيَ بمستويات النص الأدبي الدلالي منها

واللفظي والتركيبية، وقدم أهم النتائج التي توصل إليها الباحثون في أحصن خصائص النصوص الموسومة «بالأدبية». بل إنه يهرس في مواطن عديدة من الكتاب بعض المسائل الدقيقة التي أنعم فيها الدارسون النظر إلى أن بلغوا به شأواً بعيداً من التجويد والدقة، مثل الزمن، والجملة السردية، وأنماط الترابط بين مقاطع النص الأدبي، الخ... ولم يكن غرض طودوروف هذا تقنياً بحتاً، بل كان في جزم هام منه تنظيرياً فاتحاً سُبُلًا عديدة تُيسِّر تدبُّرنا لقضايا غالباً ما اتهم البنيويون بالتغاضي عنها، مثل قضية المعنى، والعلاقة بين النص (في الأدب)، والتاريخ، ودور القارئ في إنتاج النص، وما يراه الناس من قيم جمالية في الآثار التي يصطفونها فيتوجَّونها أدباً.

ولا تتوقف أهمية الكتاب على ما ذكرنا بل إنها تكمن أيضاً في بُعد النظر الذي يميّز صاحبه. فهو يُدرج الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات وتتخذ الدليل في مختلف تجلياته، موضوعاً لدراساتها. ثم يؤكد على صلة الأدب، من حيث هو خطاب متميز، بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى مثل الخطابات الفلسفية والسياسية والدينية، والمنطوق اليومي والسينما والمسرح، الخ... ويصهر كل ذلك في إطار المشروع الشعري العام : إنتاج علم الخطابات مهما تعددت، وعلم شروط إنتاج المعنى مهما بدت متغيرة. ونحن نعتقد أن ما يُضَمِّره هذا الكتاب أكثر ما يُظهر، وعلى «القارئ الفطن» أن يتنبه لذلك سيما وأن طودوروف يتميز بلفظه المفهومية الدقيقة ومنهجه القائم على التدرج والصرامة من جهة، والتناول الإشكالي للظواهر من جهة أخرى.



لكن لا يجب أن تغييب عنا حدود المنهج البنيوي وحدود النظرية الشعرية، تاريخياً ومعرفياً، رغم ما في الكتاب من مزايا وفائدة : فنحن نعلم أن البنيوية في فرنسا بالذات علاوة على ألمانيا مثلاً - أخذت في التراجع، والأبسط على الحذر أن طودوروف نفسه قد أعاد النظر في حركة «النقد الجديد» والموروث الشكلائي ناقداً ومشككاً ومقوماً، وذلك في سيرته - النقدية : «نقد النقد» واضعاً ما أسماه بـ«النقد الحوارية» بدلاً.



وليس لنا في الأخير إلا أن نشكر حسين الواد، الذي قرأ ما سمحت به الظروف من النسخة المترجمة، فأمدنا بملاحظات في المصطلح والأسلوب والصياغة العامة. ونشير هنا إلى إفادتنا من مجهودات باحثين، من المغرب والمشرق، يقيناً منا أن الغاية العلمية تفرض الحوار والنقاش والمراجعة. لذلك نتقدم بشكرنا أيضاً لكل من رجعنا إليه، ونتمنى أن تكون هذه الترجمة مساهمة في تقربنا من قضايا ستزداد مراجعتها أهمية كلما اعتمدنا على مصادرها الأساسية.

تونس مارس 1986

شكري المبخوت ورجاء بن سلامة

الشعرية، ماضياً ومستقبلاً*

نص المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية

وجه لي يوماً، أحد الأصدقاء، وهو أستاذ في جامعة أمريكية، الانتقد التالي : «بما كنت ألقى درسي مستملاً كتابك حول الشعرية وأقرأ استشهاده منه، إذا بالطلبة يقاطعونني قائلين : لا، إن هذا الاستشهاد غير موجود، إن المؤلف لا يقول هذا في أي مكان ! وقد كانوا عس حق، فطُفَعَتْ بَصُكْ مختلفتان اختلافاً كبيراً ».

صغت الصيغة الأولى للكتاب الحالي سنة 1967. قصد نشرها في مؤلف جماعي عنوانه : ما هي البنيوية ؟ والثانية أنجرت بمسألة نشر هذه المحاولة على شكل كتاب مستقل في سنة 1973، والحال أن فرنسا عرفت بين هذين التاريخين تجديداً مهماً للشعرية، وكنت أشعر أنني ملزم لأخذه بعين الاعتبار، كما أنني تغيرت بنفسي أنا الآخر في اتجاه ربما غير معاكس تماماً ولكنه مختلف على أية حال، فبينما كانت الشعرية في أوج ازدهارها (وهذه مجرد صيغة للتعبير بطبيعة الحال، لأن الشعرية لم تعرف قط ازدهاراً في المؤسسات الفرنسية) كنت أشعر أن استعدادي لتبني لغة الانتصار أخذ يفترشاً فثيقاً. أوضحت كل هذا لصديقي، الذي استلم مضيافاً : «محمل القول أنك ستعيد كتابة هذا الكتاب كل ست أو سبع سنوات !».

قد تتيح لي هذه الترجمة إمكانية تحقيق هذه البهوءة، لكنني اخترت هذه المرة حلاً آخر، وهو أن أدع النص على ما هو عليه وأكتب له هذا التمهيد، إنه حلّ قابل للانتقاد لا

* هذه المقدمة من ترجمة عبد الحليل ناظم.

محالة، فلن يجد قارئ نبيه عناية كبيرة في العثور على خلل بل وحتى تناقص بين ما تنقى من فقرات طبعة 1967 وما أضيف إليها في سنة 1973، وهذا الخلل سيزداد الآن اتساعاً، لأن طبعة 1980 جاءت لتضاف إلى الطبعتين السابقتين وهي بطبيعة الحال مختلفة عنهما شيئاً ما (إذا لم أكن غيرت طريقة نظري للأشياء فلماذا إضافة هذا التمهيد؟)، ما من شك في أن طبعة 1967 كانت في حد ذاتها أكثر الطباعات انسجاماً، ولكن هل كانت أكثر صواباً؟ إذا كنت أتعلق حالياً عن إعادة كتابة النص بأكمله، فذلك لا يمكن أن يُعزى إلى كسل مني، بقدر ما هو راجع إلى الكيفية المختلفة التي أتصور بها اليوم العلاقة بين التاريخ والعلم أو الحقيقة. وعندما أعيد قراءة نصي (بما أن هذا الأمر يفرض نفسه) أحس كأنه خرج عني شيئاً ما، كان أحداً آخر هو الذي كتبه (بدون أن نرى في هذا الأمر حكم قيمة)، هذا الشخص يتخذ موقفاً تاريخياً، وإذا ما أعدت كتابة الكتاب فسيكون ذلك من أجل محور آخر الزمن، ولأجل الشخص ينزلق من التاريخ إلى داخل العلم، غير أن ذلك سيكون من قبيل الوهم، إذ سأكون قد عوضت علامات الماضي بعلامات الحاضر بالخضوع للعجب لسراب التمرکز حول الذات حيث يتعادل الضعف مع اللامتناهي، ويصبح الحاضر خلوداً، ولهذا اخترت أن أتم النص الأصلي، الذي يصف حالة ما للشعرية بنظرتين لهما طابع تاريخي، الأولى حول ماضي الشعرية (النظرية الأدبية) والأخرى حول مستقبلها، وربما ستظهر أثناء العرض طريقتي الحالية في النظر إلى الأمور.

ينشأ الخطاب حول الأدب مع شوء "الأدب" نفسه، ويمكن أن نعر على النماذج الأولى لذلك في مقاطع من فيداس أو هوميروس، ولا يمكن أن يكون هذا بمحض الصدفة: ومع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع «الأدب»، فمن المؤكد أن هذا الاسم وما يجري مجراه، استعمل دائماً للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره، وبناء على ذلك فهو قول أكثر صناعة من الكلام لعادي. هناك إذن وعي باللفة في أساس الفعل الأدبي، وحتى إذا لم يستهزئ التأسل المجرد الكاتب فإن الأدب ينطوي دوماً على بُعد يتجاوزه كأدب. هذا الخطاب، لم يكن موحداً منذ نشأته سواء من حيث غايته أو أشكاله، ولكنه اتخذ اتجاهين مختلفين: التفسير والنظرية. في الحالة الأولى يهدف الخطاب إلى توضيح مصامين هذا العمل أو ذاك أو التصريح بها أو تأويلها كالإلياذة، والكتاب المقدس، والأنشيد المقدسة، أما في الحالة الثانية فإن الأمور لا تكون بمثل هذه البساطة، فبدلاً من هذا الموضوع، الذي يخلفه لنا التاريخ مويماً مقماً، لا يرتابنا أي شك في هويته وتحديدته، نجد موضوعاً يكون من إنشاء الخطاب الذي يصفه. عندما

يكون موضوع التأمل هو المجاز أو الحكيم أو التنظير، فإن هذه الوحدات لا تُعطى لها سبقاً (إلا إذا حدث ذلك بواسطة خطاب نظري سابق)، وكوننا نرجع دائماً من أجل تبيان هذه المفاهيم إلى نفس الأعمال كالإلياذة و الكتاب المقدس فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً، فنفس الموضوع له عدد لامتناهٍ من الخصائص، وكل مُنظّر يمكنه - على مستوى النظرية - اختصار تلك التي تناسبه، تاركاً الخصائص الأخرى جانباً. إن الخطاب النظري حول الأدب لا ينصبُّ على الأعمال الأدبية، ولكن بالضبط على الأدب، أو على مقولات عامة لموضوعات معطاة، يُقَرَّب الحذرُ فيهما، هذه الإمكانيات في الاختيار بين الخصائص، التي يتهددها الاعتبار، هي مصدر المشكل الأساسي للنظرية الأدبية. هذان الخطابان حول الأدب ستقوم بهما طوال قرون علاقات «رسمية» جد متقلبة «وغير ودية» في غالب الأحيان، ولكن لا يمكن لأحدهما - في الواقع - أن يستغني عن الآخر، فالتفسير يفترض دائماً نظرية، ولو كانت موجودة بشكل غير واع؛ لأنه يحتاج إلى مفاهيم وصية أو بساطة إلى مصطلحات من أجل التمكن من الإحالة على العمل المدروس، والحال أن تحديد المفاهيم يشكل نظرية، لكن هذه الأخيرة تفترض كذلك وجود التفسير لأنها تدخل عن طريقه في اتصال مع مادة انطلاقاً أي مع الخطاب الأدبي ذاته، فكل واحدة يمكن أن تصحح الأخرى : المُنظّر ينتقد خطاب المفسر الذي يبين بدوره فجوات النظرية بالنسبة للموضوع المدروس : وهو الأعمال الأدبية.

سيكون المصير التاريخي للخطابين حول الأدب : التفسير والنظرية مختلفاً، ولكن سينمّر كلاهما في كل مرحلة، وهذا الاختلاف يُمكن أن يقرأ كنتيجة للكيفية التي يُكوّن بها كل واحد موضوعه. لقد اتخذ خطاب التفسير منذ أصوله طريقتين متباينتين : التفسير الحرفي من جهة أولى، والذي يكس في توضيح معنى أي كلمة غير مفهومة، وتقديم مراجع لتلميح ما، وشرح أي بناء تركيب، ومن جهة أخرى هناك التفسير المجاري الذي يبعث معنى آخر للنص غير المعنى الذي يمتلكه سلفاً. ورغم التحولات الإيديولوجية للنضامين الموظفة، التي جرت خلال القرون، ورغم التغير في سَنَ القواعد التي يجب اتباعها هنا أو هناك، فإن خطاب التفسير ظل جامداً بشكل لافت للنظر، ولم يحد عن الطرقتين اثنتين اعتادهما إلا من بعض الأشكال المختلفة التي اتخذتها : وهذا هو اليوم شأن فقه اللغة والنقد.

أما موضوع نظرية الأدب فقد تغير رأساً على عقب من عصر لآخر، إلى حد أننا قد تقع في نوع من الخلط التاريخي إذا استعملنا عبارة «نظرية الأدب» للدلالة على خطابات الماضي، التي كانت خطبت نظرية رغم أنها لم تعرف موضوعاً بأنه الأدب. إن وحدة هذا

الموضوع تأتي فقط مما ساء رجال القرن التاسع عشر والعشرين في أوروبا بنفس الاسم، الأدب، ومن الأعمال الأدبية التي عرفت فيها هذه النظريات نقطة انطلاقها أو ذيوها، وحتى نظرية الأدب ذاتها لا تتخذ وحدتها إلا من منظور معين، في حين أن تطورها التاريخي قد تم وفق نوع من الاستمرار.

إن مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخميس مئة سنة، هو أول كتاب خُصص بكامله لـ «نظرية الأدب» (وقد وضعنا هذه العبارة بين مزدوجتين لتجنب الخلط التاريخي)، وهو في الوقت نفسه أهم ما كُتب في الموضوع، والتواجد المتلازم ليهدين الحاصيتين لا يخلو من مفارقة: فهي تشبه إنساناً خرج من بطن أمه بشوارب يتحللها المشيب (لكن المقارنة خادعة بطبيعة الحال)، ولا نرى مثلاً مشابهاً لهذه الحالة إلا في نحو بنيني الذي كان في الوقت ذاته أول كتاب في اللسانيات وأكبر تحفة (لكنه لم يلعب إلا دوراً ضئيلاً في تاريخ العلم) أو في مثال أقرب، هو منطق أرسطو نفسه.

ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتاباً لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، ونتيجة لذلك، وبعد تقديم مخصص للتمثيل بصفة عامة، يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة (أو المتخيلة) يعني الملحمة والدراما، اللذين حُلَّلا في مستوى متسلسل واحد من جهة، وعلى مستوى المقطع من جهة أخرى (عولج جنس واحد من الدراما وهو اتراجيديا أما الجزء المتعلق بالكوميديا فهو مفقود أو ببساطة غير موجود). وبالمقابل لا مكان في الكتاب للشعر (الذي كان له وجود في هذه الحقبة)، في حين سيمتبر الشعر، كما نعلم، في الفترة الحديثة، أخلص صورة لتجسيد الأدب.

سيظل الأدب في القرون العشرين الموالية جزءاً من موضوع خطابات نظرية محتلمة رغم أنها لم تكن فقط «نظريات للأدب» ومن بين هذه الخطابات تجب لإشارة أولاً إلى الخطابة التي تضمنت بطريقة ما بعض مظاهر الأدب الموجودة فيها. إن موضوع الخطابة في الأصل، هو الخطاب العمومي (المتعلق بالخطيب أو بالمحامي). ولكن بما أن كل جوانب الخطاب يجب أن توصف، فقد كان ينصب أيضاً على تلك التي يفتسمها الخطاب العمومي والأدب، وأخص بالذكر: أسلوب الخطاب، بل وحينما كان الخطاب العمومي يفقد جزءاً كبيراً من أهميته نتيجة انقراض الديمقراطيات القديمة، فقد احتل الأدب مكانة سزداد أهميتها في الدراسات البلاغية المتأخرة حتى يصبح بعد عصر النهضة المهمل الذي يستفي منه البلاغيون أمثلتهم، هناك خطاب آخر مؤسس بشكل جيد غطي بعض جوانب الأدب وهو

خطاب الهرمبوتيكي أو نظرية الشاويل، والموضوع الذي استقرت حوله يتعلق بالنصوص المقدسة، لكنها ستاقتش فيه النيات اللغظية التي تتقاطع بطبيعة الحال مع الكتابات الديوية لم ينس المؤولون في القرون الوسطى، إذن، الاهتمام بالرمز أو محاز الشرعيات، وذلك هو حال الحصارات الكبرى الأخرى التي توجد فيها «نظرية الأدب»: فالكلمات الهدية والصينية والعربية التي ألفت عن الشعر تتكلم عن القصايا الدلالية أو النفسية نرى يزخر بها الأدب وحده (دور أن يشمها) وتدمجها في مجموعات ذات حدود متغيرة.

أحدث الأمور تتغير قليلًا ابتداءً من عصر النهضة، وذلك من عدة وجوه: أولاً نعتت «شعرية» أرسطو، وأريد لها أن تلعب دوراً مماثلاً للكتاب المقدس، وستصح كتب لشعرية محرد تعليفات على كتاب أرسطو في الشعرية، ذلك أن النص قد اصبح من الشهرة التي وضعت حبباً بينه وبين القراء، ولم يعد أحد يجروء على الاعتراض عليه، وفي النهاية على قراءته، وعضاً عن ذلك وقع الاكتفاء باختصاره إلى بعض الصيع التي تحولت بسرعة إلى كليشيات أصحت تخون فكر صاحبها بعد أن انتزعت من سياقها.

ثم من جهة أخرى، كثرت التاملات حول الأجناس الأدبية، وهي قديمة قدم نظرية الأدب، وما دام كتاب أرسطو في الشعر يصف - كم رأي - لخصائص السوعية للملحمة والتراجيديا، فقد طهرت منذ ذلك الوقت مؤلفات ذات طبيعة متنوعة احتذت حذو أرسطو. لكن هذا النوع من الدراسات لم يحقق تقاليد الخاصة إلا ابتداءً من عصر النهضة حيث تتابعتم الكتابات حول «قواعد» التراجيديا والكوميديا، والملحمة والرواية، ومختلف الأجناس الغنائية، وارتبط ازدهار هذا الخطاب، بكل تأكيد، ببنيات إيديولوجية سائدة، وبالفكرة المتبناة عن الجنس الأدبي في ذلك العصر، أعني كونه قاعدةً محددة لا ينبغي خرقها. صحيح أن الأجناس الأدبية كانت تنتمي إلى الأدب (أو إلى «القصيدة» أو إلى «الفنون الحميلة») ولكنها كانت تعتبر وحدة من مستوى أدنى تنتج عن تقطيع بإمكاننا أن نقارنه بموضوعات نظرية الأدب السابقة ولكنها مع ذلك متميزة عنها. ففي حين أن الرمز أو التمثيل أو الأسلوب المجازي هي خصائص مجردة للخطب الأدبي (حيث يكون استيعابها نتيجة ذلك أكبر من الأدب وحده) فإن الأجناس الأدبية كانت تنتج عن نوع آخر من التحليل، إنه الأدب في أجزائه.

ثالثاً وأخيراً، بدأت فكرة وحدة الفنون تفرض نفسها، ومن هنا أخذت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن توطر على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبة، أعني الشعر والرمز، وتحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي علم الجمال حين سبها مكان

نظريه الأدب في الحدود التي تدمج في نظرية عامة للعلوم، وسيكون ليسح وكسطن
الممارسين لأولى لهذا الحطاب، وقد مهدت لهم حوث صويلة مد ليوناردو دقاسي إلى
تغشيري.

والنتيجة إذن هي أن آتيا من هذه التطورات الثلاثة لم يؤد مباشرة إلى تكوين الوحدة
«أدب»، وبالرغم من ذلك فإنها عملت كلها على التمهيد لها، فقد أصبحت تتوفر على مقولة
عليا هي مقولة الفن (الذي يمكن تقسيمه بسهولة) وعلى كيانات من رتبة أدنى هي الأجناس
الأدبية، كما أننا تتوفر على كتاب الشعرية الذي تضم استمرارية التقليد. لن يتخذ مفهوم
الأدب استقلاله إلا مع حلول النزعة الرومانسية (الألمانية)، وسيكون ذلك بداية نظرية الأدب
بالمعنى الدقيق (وبدون تحفظ هذه المرة). لقد توقفت مفاهيم التمثيل والتقليد عن دورها
المهم لتعوض في قمة الهرم بالجميل، وكل ما ارتبط به من غياب الفأية الخارجية
والانسجام المتناغم بين أجزاء الكل وعدم قابلية العمل للترجمة. كل هذه المفاهيم انجحت نحو
استقلالية الأدب، وأقصت إلى تساؤل حول مميّزاته الخاصة، ذلك هو التساؤل الذي نجده في
الكتابات الرومانسية، لكن تأثيرها لم يكن مباشراً خاصة في الدراسات الأدبية المؤسسية، وهذا
يرجع بدون شك للشكل الذي اتخذته هذه الكتابات، إما لأنها كانت كتابات مقطعية تشبه
الشعر في جوانب عديدة (كما هو الحال عند شليجل ونوفاليس) أو دراسات فلسفية منتظمة
لن تحيد عن التقليد الذي رسمه علم الجمال، الذي يحتل الأدب فيه مكاناً محدوداً وتلك هي
حالة شليجل وهيجل. لن ترى إذن نظرية الأدب، بالأسلوب الجامعي، النور، إلا في القرن
العشرين، وبالتوالي، هي بلدان مختلفة، كان مكان التجديد في السنوات العشر والعشرين من
هذا القرن في روسيا، حيث ظهر تيار من الأفكار سمي بالشكلانية، وانتقل مركز الجاذبية إلى
ألمانيا، بين العشرين، ثم انقسمت نظرية الأدب إذن إلى نزعات متعددة، ارتبط بعضها
بالأسلوبية وبعضها الآخر بمقاربة «مورفولوجية». وفي الثلاثينيات والأربعينيات، تزدهر
تيارات مختلفة للنقد الشكلاني وللنظرية الأدبية (في إنجلترا ثم الولايات المتحدة) أشهرها
النقد الجديد New Criticism، وكانت نقطة الانطلاق المشتركة لكل هذه المجموعات هي علم
الجمال الرومانسي التي أدت بالمُطّرين إلى تأكيد استقلالية الأدب ومن ثم استقلال نظريته.
وانكب هؤلاء المُطّرون بعكس الرومانسيين، على ممارسة تحليلية للعمل الأدبي معيدين
الارتباط بالتقليد الأرسطي الذي كان - كما تذكر - مهتماً بتمييز مستويات الأعمال الأدبية
ومقاطعها الملائمة. إن مختلف الشكلانيين للقرن العشرين هم أقرب إلى روح كتاب الشعرية
مما كان عليه المعجبون به في القرن السادس عشر، لأنهم تناولوا العمل من حيث تركه

أرسطو، وقد حققوا بهذا الصنيع تركيماً ناجحاً لمختلف الاتجاهات التي كانت تطفئ على «النظرية الأدبية» حتى ذلك الحين، ونحووا إلى تأسيس النظرية الحديثة.

إن فرنسا من بين الدول الأوروبية التي تبلورت فيها النظرية الأدبية بشكل متأخر جداً، وربما كان ذلك سبب التأخير الذي اتخذته تجاه دول أخرى، ولن يعرف فقه اللغة زدهاراً إلا في أواسط القرن العشرين، وعندما ستعرض عليه فلي يكون ذلك باسم تأمل نظري، ولكن انطلاقاً من مناهج نقدية أخرى تعتمد على اتجاهات محتملة للأيديولوجيا الحديثة : تمثل ذلك في النقد الماركسي أو التحليل النفسي أو ذلك الذي يعتمد على تحليل الحيال. إذا أردنا أن نجد في فرنسا نظرية لأدب خلال المئة وخمسين عاماً الأخيرة فإن عيننا تتوجه نحو كتابات الشعراء والروائيين، مند فلووير وفلازيمي إلى فاليري وميشيل بوتور. إنهم حقاً الكتاب الذين لعبوا دوراً مماثلاً لدور الرومانسيين الألمان، وقد ظل مضمون المذهب متشابهاً على الأقل في خطوطه انعطافية. لكن المكان الأصلي، كالأشكال التعبيرية، سيؤدي، ومن جديد، إلى عدم إمكان اجتياز هذه الأفكار لعتبة الجامعة، وظلت في حالة صيغ محدودة عوض أن تتجسد في عمل تحليلي ووصفي.

لم تبدأ الأشياء في التعبير الحقيقي إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وههنا أيضاً يجب التفرقة بين مرحلتين، الأولى تمتد إلى أوائل الستينات والثانية استمرت منذ ذلك الوقت. تبلورت في المرحلة الأولى بعض الأعمال الكبرى حول التأمل في أدب عامة، لكن صدرت عن كتاب لا عن علماء، وظل الوصف المنظم للعمل الأدبي في مرحلة ثانوية. هكذا سيقدم جان بول سارتر (خاصة في كتابه ما هو الأدب ؟ 1948) نظرية للأدب، يمكن أن نقول إنها سوسيولوجية (دون أن يكون شاغل تحليل الشكل غائباً بصفة كلية)، إن العلاقة بين النص والجمهور الموجه إليه، هو ب يشغل المكان الأول في هذا الكتاب، وسيتخذ سؤال مورييس بلانشو في كتابه (القضاء الأدبي 1955 و الكتاب الذي يأتي 1959) شكلاً أقرب إلى الفلسفة، ذلك أنه يحاول إدراك المكان المنفصل الذي يجد فيه الأدب أصوله، والاختيار الميتافيزيقي الذي يقود الكاتب إلى خط السطر الأول. ورغم عبقرية هذين الكتابين - أو ربما بسببها - فإن أعمالهما لم تخلف أتباعاً ولم تشكل مدرسة (دون أن يعني ذلك أنها ظلا بدون تأثير)، ولربما مدت أفكارهما شديدة الارتباط بصيغتها التعبيرية التي اتخذتها فلم يجرؤ عليها التفسير المدرسي. وفي نفس الفترة، ظهرت أيضاً بعض الأعمال حول نظرية الأدب بالمعنى الحديث، يعني الأعمال التي تصف بعض خصائص النصوص الأدبية. هكذا درست وجهات النظر داخل الرواية والعلاقات التي تجمع بين سارد وشخصية (ج) نويون، الزمن

والرواية، (1946) أو الأدوار التي تضطلع بها الشخص داخل عالم درامي ونماذج المواقف التي يمكن أن يوجدوا فيها (سوريو، صفتا ألف موقف درامي، 1947) ولكن الأمر هنا يتعلق أيضا بوقائع معزولة.

لن تتغير وصية النظرية الأدبية، حقيقة، إلا في الستينيات، والعامل الحاسم لهذا التغير هو تأثير المنهجية النبوية، على مجمل العلوم الإنسانية، فبتأثير لقي شتراوس اتخذت الاستراتيجية لنبوية، التي تبلورت في اللسانيات وانتقلت بفصله إلى الاثنولوجيا، مكانة مرموقة، وبما أن النبوية تعطي في كل ميدان أهمية للخطاب النظري فإنها هي الدراسة الأدبية ستدعم النظرية على حساب لتفسير، وتيسر هذا التأثير لكون الأسس الإيديولوجية لنبوية لا تختلف عن تلك التي ألقاها علم الحمال الرومانسي، تلك الأسس التي ظل الأدباء على صلة بها عن طريق تأملات كتاب ما بعد الرومانسية، هذا التأثير هو الذي سيحدد أيضاً الشكل الذي ستعطيه النظرية الأدبية لموضوعها : إنه الخطاب الأدبي، أعني مجموع البنيات اللغوية التي تعمل في كل عمل أدبي.

إن التاريخ، دائماً، أكثر هشاشة واعتباطاً، مما نظن، لأن رواية النظر التي نتخذها تدفعنا إلى اختيار بعض الوقائع البارزة وإزاحة غيرها، وهذه الهشاشة تتراكم كلما اقتربنا من الحاضر، لأن «حكم الزمن» لا يقدم لنا عوناً، أما بالنسبة للمستقبل فمن البدهي أن الأمر لا يتعلق أبداً بالتاريخ، ولكن بالتحمين، وبالسوء، وبالعلم بالغبس، لكنني أستطيع الاستفدة من المسافة التي تفصل سنة 1980 عن سنة 1973 (أو سنة 1967)، والمستقبل الذي أتحدث عنه سيكون مستقبلاً بالنسبة للنص التالي وهو الحاضر بالنسبة إلى اليوم.

عندما أحاول تجاوز الخصومات الكلامية أو الاختلافات الشخصية، أميز بين أربعة اتجاهات كبرى متبعة في الدراسات الأدبية الراهنة وهي :

٦ - تسير نظرية الخطاب الأدبي نحو الاندماج في نظرية عامة للخطابات سجد أسباب هذا التغير داخل هذا الكتاب، وخاصة في فصل الخاتمة، إنها تعود بالأساس إلى أن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية (وبالتالي كوية) وإنما من طبيعة تاريخية وثقافية. وهذه الدراسات الحديثة التي تأخذ من الخطابات - بصيغة الجمع - موضوعاً لها، تتجه اليوم نحو التأسيس في مختلف البلدان وتحت أسماء متنوعة، وهي تختلف عن اللسانيات في كونها لا تصف اللغة والآليات النحوية، ولكنها مختلفة أيضاً عن الشعرية، لأنها لا تقتصر على الخطاب الأدبي، وهي تأخذ أسماء مثل : التداول و البلاغة (الحديث بطبيعة الحال)، واللسانيات النصية، ما بعد اللسانية وأسماء أخرى بدون شك. كثير من القضايا التي تثيرها

الصفحات القادمة لا زالت كذلك إلى اليوم، رغم أنها تتخذ طامعاً متغلّبناً. في هذا إطار التحديد، خارج عن أي مرجع أدبي، إن علامات هذا التطور تتضاعف اليوم، وتأتي من كل حذب وصبوب. من اللسانيات التي تهتم بوحدة أبعد من الجملة، من علماء الاجتماع، سيوسولوجيين أو أنثروبولوجيين، الذين يتساءلون عن خصائص اللفظية للخطابات الحاملة لثلاث حسابة، وفي النهاية الأداء أنفسهم من الذين أدخلوا في تساؤلاتهم بنصوصاً غير أدبية، ولكي لا نكرر إلا مثلاً واحداً، أي فرق نجده بين تشريح النقطة 1957 لدى نبي على بحث عن خصوصية الأدبية، وآخر كتابات كوثروب في أي نبي تجبه موضوعها سينتقياً إلى بحث في ثقافة للكلامية، وليس لأدب بمره.

2 - ما سميت في الصفحات السابقة بالتفسير الحرفي (أو الفيلولوجي) يشكل انجذاباً ثانياً كبيراً للعمل الأدبي (رغم أن تسمية كهذه لا ترضي أصحاب هذا الاتجاه)، يبدو لي أن مسألة التعدد النقدي وضعت غالباً شكل سيء لعدم التفريق بين ما يسميه القدماء بالتفسير الحرفي، والتفسير المجازي، ولكي أحيل على كتاب حديث يمكنني مع باحثين تحديد الدقة والعق كأمثلة تأويلية مطابقة لجمل مختلفة للقراءة النقدية. وكما اعتدنا أن نقول منذ شينورا على الأقل (إن لم يكن منذ أوريجين)، للتفسير الحرفي حناخان: الأول ساني والآخر تاريخي. يقوم التحليل اللساني (بالمعنى الواسع) إذن بإدخال كل من الأسلوبية، التداول (الخ) على النصاب أو الخطأ، ومهما كانت وجهة النظر النقدية فإننا نقبل أن فوعل الجسم في الشر الأجير لهنري جيمس هي بامتياز أسماء مجردة وأن هذا الكتاب يفضل الأعمال اللازمة، أو النقي: إنه ليس للتعدد النقدي ما يقوله في هذا الشأن، وينطبق نفس الأمر على التحليل التاريخي، رغم أن الأشياء هنا أكثر تعقيداً: فإما أن نظرية جمالية ما كانت موجودة أو غير موجودة في زمنها، وإما أن يكون خطاب ما إيديولوجي موجود أو غير موجود في زمنه، ولا يوجد هناك حل ثالث، والخطاب لا يأخذ معناه، إلا داخل سياق خاص، ومن المؤكد أن معرفة جيدة لهذا السياق ضرورية لفهم الخطاب، وبما أن الجناحين الأول والثاني كليهما يعملان بطريقة لا تقبل الانتقاد فإننا نحس بنحكم تام في الطيران عند قراءة نعيون التفسير الأدبي التي تشكلها أعمال لجوزيف قرأئك حول دشتويشكي أو ديوار واط Woll حول كوثراد (وهذه ليست إلا أمثلة).

3 - تصبح مسألة التعددية بالمقابل وأردة مع ما سماه القدماء بالتفسير المجازي (وما نسميه بسااسة، نققد) لكننا حين نجازف بسهولة، ونحن نتطرق من التفريق بين التفسير الحرفي والتفسير المجازي، فإننا قد تقع فيما وقع فيه لأنسون من احتقار ساذج أعنى للنقاد،

وهذا شيء بالغ الخطأ، (أو بكل تواضع أبعد مما اعتقده صواباً)، فكل عمل تُعاد كتابته من طرف قارئ، يفرض عليه منظوراً تأويلياً، لا يكون في الغالب هو المسؤول الأول عنه، لكنه يأتيه من ثقافته وعصره أي من خطاب آخر، وكل فهم هو التقاء بين خطابين أي حوار، ومن العجيب أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر، وحتى إن هو تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديمة الفائدة (لأن هذا سيكون مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأولي). إن قيام الاثنولوجيا كعلمٍ لتدليل على أنه من صالح المرء أن يكون مخالفاً لمن يريد فهمه، هذا التأويل من حيث هو ترجمة وفهم هو شرط لبقاء النص القديم على قيد الحياة ولكنه أيضاً شرط لبقاء الخطاب الحالي، ومن ثم لا يكون التأويل صحيحاً أو خاطئاً، لكن يكون غنياً أو فقيراً، خصباً أو عقيقاً، قاتناً أو لا. إذا قرأ بارط نصاً (هذا المعلم الذي لا يُسَى، والذي عمني أن أهُجر المعلمين والسادة والسيادة) فإنه يقول لنا ما تحده فيه حساسيتنا المعاصرة، إنه لقاء بين زاسين وتارط، ساد وتارط، بلزك وتارط (ولا يتعلق الأمر بأفراد بطبيعة الحال).

4 - الاتجاه الأخير هو انشعرية التاريخية (تاريخ الأدب بالمعنى الحصري). لا يتعلق موضوع التاريخ بالأعمال الأدبية الدقيقة وإنما بما يتجاوزها، وأقصد أصناف الخطاب الأدبي وتأليفاتها المستقرة، التي نملك لها اسماً تقليدياً هو الأخبار الأدبية. نحن نتحد هنا مكاناً يتوسط في عموميته شمولية نظرية الخطاب وخصوصية التفسير، ونتجه في ذلك إلى التحليل الشكلي كما نلتجئ إلى التحليل الإيديولوجي ذلك لأن الجنس الأدبي مرتبط بالأشكال اللسانية ارتباطاً بتاريخ الأنكار. هذا الاتجاه يميز خاصة دراسة الخطاب الأدبي، عندما توضع نظرية للحوار تأخذ كمثال لها أي مناقشة كائنات، أو نختلق لها مناقشة، فالنهم هو أن يتفق الجميع على الاعتراف بها كمناقشة ممكنة، لكنه لا يتحقق من بين كل «الإمكانات» الأدبية، إلا بعضها، وهو الذي يهمنا. إن للدراسات الأدبية موضوعاً هو المتن وليس القدرة الخطابية، لأن الأدب وجَد في التاريخ (هذا البعد يضاف إلى وجهة النظر البلاغية أو التداولية دون إلغائها)، وتقوم بالتأريخ عندما تتسامل مثل واط أيضاً عن شوه الشكل الروائي في بزوغ الرأبالية، أو عن تحولات الأساطير الأروية عقب لأزمة الرومانسية، أو عندما نحاول على غرار باخيتين وصف مختلف تصورات الزمن والمكان التي تتخلل هذا النوع أو ذلك من الشر السردى منذ العصر القديم إلى عصر النهضة.

هل لي مكان وسط هذه الاتجاهات الكبرى ؟ الكتاب الذي أعطيه الأهمية أكبر من بين إنتاجاتي المتأخرة يتعلق باكتشاف أمريكا وغزوها : لقد كان علي لكي أكتبه أن أستاذ إلى بعض التصورات حول ماهية الخطاب، والطريقة التي ينبثق بها معناه، فأنا إذن مدين

للتظرية العامة للخطب، كما اني حاولت في قراءتي أن أتقيد بالدقة فأعير الانتباه للأسلوب وأشكال الخطاب، وقرأ أكثر ما يمكن من النصوص لملحقة حتى أتمثل إيديولوجية العصر. أنا إذن مدين للتفسير الحرفي، لكن مشروعي تاريخي : إنني أهتم بتطور المكان الذي يعطيه للأخر منذ النهضة، ونصوص القرن السادس عشر، المختلفة جداً فيما بينها، تسمح بظهور صورة مُتَّيْنَة. مختلفة كلياً عما ستصبح عليه في القرن الثامن عشر أو في القرن العشرين، ثم إنني فوق ذلك أحاول أن أتوجه إلى من يعاصرونني (وهذا ما كان آباء الكنيسة يطبقون عليه 'لحسن الأخلاقي')، أسمى إلى التحدث مع المعاصرين لي عن المشاكل التي تهمنا جميعاً، كمسألة التسامح وكراهية الأجانب والاستعمار والتواصل، وتقبل الآخر والاتحاد معه، والشعور بالتفوق الظاهر والخفي، أنا إذن مدين للتفسير المجازي. إن عملي إذن يأخذ من كل تلك الاتجاهات ويدس لها، هل يعني ذلك أنني أضرب في كل اتجاه، ذلك ما يبدو لي أنه القاعدة وليس لشدود، ولكن ذلك لا يعني أن التمييز بين هذه الاتجاهات غير مبرر، بل إنه ضروري.

وما حال الشعرية في كل هذا ؟ إنها هي الأخرى مغايرة توجد في كل اتجاه من هذه الاتجاهات في البحث، ولكن بكيفية أخرى حتى وإن كنا لا نشعر بالحاجة دوماً إلى تسميتها، إنها في تحول وتلك أفضل علامات حيويتها.

تزيطان طودوروف

تعريف الشعرية

علينا، لكي نفهم الشعرية، أن ننتقل من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسطة إلى حد ما، عن الدراسات الأدبية. وليس من الضروري مع ذلك، أن نصف التيارات والمدارس الموجودة، بل يكفي أن نذكر بالمواقف المتخذة بشأن عدة اختيارات أساسية. ينبغي قبل كل شيء التمييز بين موقفين، يرى أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة. ويعتبر ثانيهما كل نص معين تحليلاً لبنية مجردة. (أعرض، إذن، بصفة نائمة عن لدراسات التي تتناول حياة الكاتب بما أنها ليست «دراسات»). وهذان الاختياران لا تعارض بينهما، كما سترى، بل يمكن القول بأن كل واحد منهما يقف بإزاء الآخر موقف تكامل ضروري. ورغم ذلك يمكننا التمييز بوضوح بين هذين الاتجاهين بحسب التأكيد على أحدهما دون الآخر.

وننقل في البداية بضع كلمات عن الموقف الأول، الذي يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد، ولتسميه من الآن فصاعداً التآويل. إن التآويل، ويسمى أحياناً تفسيراً أو تعليقاً أو شرح نص أو فراءة أو تحليل أو بساطة أيضاً نصاً (وهذا، اعتماداً لا يدل على استحالة التمييز أو حتى التعارض بين بعض هذه الألفاظ...) يتخذ، بالمعنى الذي نحمّله عليه هنا، بزماء وهو تسمية معنى النص المصّالغ. ويحدد له هذا المرمى منذ الوهلة الأولى مثله الأعلى. وهو جعل النص يتكلم بنفسه، وبعبارة أخرى، أنه الوفاء للموضوع، أي للآخر، وبالتالي أمعاء الذات، كما يحدد له مأساته وهي العجز المستمر عن بلوغ

المعنى، وإنْ بلوغ إلى معنى واحد فقط خاضع للأحداث التاريخية والنفسية. وهذا المثل الأعلى. وهذه المسألة عَرَفَا التَّعْدِيلَ طوال تاريخ التعليق وهو تاريخ مُتَسَاوِق مع تاريخ الإنسانية.

والحقيقة أن تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته، لأثر يكاد يكون مستحيلًا. أو هذه المهمة بالأحرى ممكنة. لكن الوصف لن يكون إذْكَ إلا تكراراً حرفياً للعمل نفسه. فهو يلاحق عن قرب أشكال العمل بحيث لا يكون الإنسان إلا شيئاً واحداً. فالوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه.

أما ما يقترب أكثر من هذا الوصف الأمثل، رغم أنه لا مرئي، فهو القراءة المجردة بما أنها ليست إلا تجلياً للعمل. لكن عملية القراءة لا تخلو بدورها من نتائج. فقراءتان لكتاب واحد لا يمكن أن تكونا متماثلتين أبداً، إذ أننا نخطئ أثناء قراءتنا كتابية سيئة؛ فنُصِيف إلى الصن المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه. فما إن يوجد قارئ حتى تبعد القراءة عن النص.

فما بالك إذن بهذه الكتابة الفاعلة، لا السلبية، ونعني بها النقد، سواء أكان مستوحى من العلم أم من الفن؟ وكيف يمكننا أن نكتب نصاً ما ونحن أوقياء لنص آخر ومحافظون على سلامته؟ كيف يمكننا أن نتلفظ بخطاب منبثق عن خطاب آخر؟ إن الناقد يقول شيئاً آخر لا يتوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المعجزة، حتى وإن ادعى قول الشيء نفسه. وبما أنه يضع كتاباً جديداً فإنه يَظِيلُ الكتاب الذي يتحدث عنه.

ولا يعني هذا أنه ليس في اختراق التلازم درجات

واتمير، إن لم نقل التمازج، بين التأويل - وهو ذاتي وقاصر وفي أشد الحالات اعتباطي - وبين الوصف كفاعلية ثابتة ونهائية، حُلْم من الأحلام التي راودت الوضعية في مجاز العلوم الإنسانية. ولقد صيغت منذ القرن التاسع عشر مشاريع تهدف إلى إيجاد فقد عمي لم يكن، بعد أن قضى كلُّ تأويل، إلا وصفاً محضاً للأعمال. وما إن ظهرت مثل هذه الأوصاف النهائية حتى تسارع الجمهور إلى نسيانها وكأنها لا تختلف في شيء عن النقد السابق. ولم يكن الجمهور فيما ذهب إليه مخطئاً. إذ أن الظواهر الدلالية وهي موضوع لتأويل لا تتلام مع الوصف إن أردنا أن نحمل هذه الكلمة على معنى الإطلاق والموضوعية. وعلى هذا النحو فإن المعطيات التي تمنح لنا بالوصف الموضوعي في مجال الدراسات الأدبية، أي عدد الكلمات أو المقاطع أو الأصوات، لا تمكننا من استنساخ المعنى. والعكس بالعكس فحيث يستقر المعنى يكون المقياس المادي قليل النفع.

ولكن القول بأن «كل شيء تأويل» لا يعني أن كل التأويل متساوية. فالقراءة مسار في مضاء النص. مسار لا ينحصر في وصل الأحرف بعضها ببعض من اليمين إلى اليسار¹ ومن أعلى إلى أسفل (وهو بمفرده المسار الوحيد، ولهذا فليس للنص معنى مفرد) وإنما هو يفضّل المتلاحم ويجمع المتباعد، وهو على وجه التدقيق بشكّل النص في فضاء لا في خطيته. إن «الدائرة التأويلية» الشهيرة، التي نسلّم بضرورة تواجدها الكلي وأجزائه، وتغني تبعاً لذلك إمكانية بداية مطلقة، تشهد وحدها على ضرورة تعدّد التأويل. لكن لا يمكن لكلّ الدوائر أن تتساوى. فهي تسمح بالمرور عبر عدد يكثر أو يقلّ من نقاط الفضاء النصّي، وترتعب على عدد كبير أو صغير من عديده وكلّ ما يعلم، أثناء الممارسة، أنه توجد قراءات أكثر وفاء من قراءات أخرى، رغم أنه لا توجد قراءة تامة سوفاء. والاختلاف بين التأويل ووصف (المعنى) هو اختلاف في استراحة لا في الصفة، لكنه من منظور تعبيري، ليس قولاً بفعلاً.

إذا كان التأويل هو المصطلح الجسي²، المصنّف بالسطح الأور من التحليل الذي يخص له النص الأدبي، فإن الموقف الثاني الذي أعلنّا عنه أعلاه يندرج في الإطار العام للعلم. ونحن إذ نستعمل هنا هذه الكلمة التي لا يميل إليها «الأديب العادي» فإننا لا نريد أن نحيل على درجة التجويد التي وصلت إليها هذه الناعلية (وهي تجويد نسبي بالضرورة)، بقدر ما نريد الإحالة على المنظور العام الذي اختاره المحلّل، فف عاد هدفه وصف الأثر المفرد وتعيين معناه وإنما هدفه وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتاجاً لها.

وفي صلب هذا الموقف الثاني يمكننا التمييز بين تنوعات مختلفة تندو للنظرة الأولى متاعدة. ففي الواقع نجد هنا جنباً إلى جنب دراسات نفسية ودراسات تحليلية نفسية ودراسات اجتماعية ودراسات إثنولوجية مستمدة من الفلسفة أو من تاريخ الأفكار وهي تنفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي وتمتدّه تجنياً لقوانين توحيد خارجيه وتتصل بالنفسية أو المجتمع أو «الفكر الإنساني» أيضاً. هدف الدراسة عندئذ هو نقل العمل إلى الميدان الذي يُعتبر أساسياً، أي أنه عملية فكّ لترموز وترجمة لها. فالعمل الأدبي تعبير عن «شيء» ما، وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا «الشيء» عبر القانون الشعري. وطبقاً لطبيعة هذا الموضوع الذي يُستقى إلى بلوغه، سواء أكانت فلسفية أم نفسانية أم اجتماعية أم غير ذلك، فإن

(1) في الأصل «من اليسار إلى اليمين». وقد رغبنا في الترجمة الحظ العربي الذي يسير من اليمين إلى اليسار.
(2) ترجمة لـ générique. وهو صفة للجس genre. فإذا كانت تقسم الممارسة الأدبية إلى أجناس فإن الممارسة القديمة هي الأخرى معبئة إلى أجناس.

لدراسة المعنية بالأمر، تندرج ضمن نمط من هذه الأنماط للخطاب (أي علم من هذه «العلوم») نتي لكل منها، بطبيعة الحال، تعريعات متعددة. وتتسب مثل هذه الفاعلية إلى العلم، مادام موضوعه لم يعد الحدث الوعي وإنما القانون (الإنساني أو الاجتماعي... الخ) الذي يوضحه الحدث.

وجاءت الشعرية موضعت حدًا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة. نتي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته فالشعرية إذن مقارنة للأدب «مجردة» و «باطنية» فمن الآن نفسه.

ليس المعنى الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لنية محددة وعامة. ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولكن ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فريدة الحدث الأدبي، أي الأدبية.

وما عادت عاية هذه الدراسة صياغة كلام فضفاض عن النص أو تلخيص فطن للعمل المدروس، وإنما اقتراح نظرية لنية الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية تقدم جدولاً للإمكانات الأدبية، كما تظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة. ويصبح العمل عندئذ مسمماً على شيء آخر غير ذاته كما هو الشأن في النقد النفسي أو الاجتماعي، ولكن هذا الشيء الآخر لم يكن عندها بنية غير متجانسة معه بل سيكون بنية الخطاب الأدبي نفسها. ولن يكون النص النوعي إلا حجة تسمح بوصف خصائص الأدب.

فهل تطبق لفظة «شعرية» على هذا المفهوم؟ نحن نعلم أن معناها تنوع عبر التاريخ، ولكن يحور لنا استعمالها دون خوف سواء اعتمدنا على سنة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة. وقد ساقها فاليري الذي أكد على ضرورة مثل هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلاً: «يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسماً لكلاً ما له صلة بإبداع كُتب أو تأليفها حيث تكون اللفظة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة

بالشرع»⁽³⁾ وستعلق كلمة ثعيرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال ثرية.

ولكي يبرز استعمالنا لهذه اللفظة يمكننا التذكير بأن أشهر الشعريات، شعرية أرسطو، لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي، ثم إن اللفظة غالباً ما استعملت بهذا المعنى في الخارج وقد حاول الشكلانيون الروس في السابق بعثها، وأخيراً تظهر في كتابات رومانو ياكوبسون (تغني علم الأدب).⁽⁴⁾

ولنعد الآن إلى العلاقة بين الشعرية ونقية مقاربات العمل الأدبي التي ذكرناها.

إن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل. فكل تأويل نظري في الشعرية ثم بعد ملاحظات حول الأعمال الموجودة لأدبها - يكون عقيماً وغير إحصائي وهذا الأمر يعرفه اللسانيون معرفة جيدة، فينفيشت أن عرس وهو محو في ذلك، أن التفكير في اللغة لا يكون متصراً إلا إذا تدور في البداية الآسـه حقيقية. إن تدويل بين الشعرية وبينها في الآن نفسه، فمفاهيم الشعرية ثم تحتها حسب متطلبات التحليل الملموس، ولا يستطيع التحليل مدوره أن يتقدم خطوة واحدة إلا باستعمال الأدوات التي يضطربها المذهب. ليس من بين هذين النشاطين ما هو سابق على الآخر. فكلاهم «شايوي». وهذا التشابك الوثيق الذي يجعل في غالب الأحيان الكتاب النقدي جيئةً وذهاباً مستمرين بين الشعرية والتأويل، لا ينبغي لنا أن يصدنا عن التمييز، في مستوى التجريد، تمييزاً دقيقاً بين أهداف هذا وأهداف ذاك.

وبالمقابل، فإن العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى، التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعاً، هي علاقة تنافر (كما يبدو من الوهلة الأولى على الأقل). وهذا في الحقيقة أمر

P. Valéry, de l'enseignement de la poésie au collège de France. *Variété V*. Paris, Galimard, 1945, p. 201. 3

(4) لكي يترشح لشعناك لهذه الوظيفة نشير إلى أنها هرة من الاستعمال الذي وصفه خاليزي أملاء إلا أنها ليست تربية من استعمالها في درسه حول الشعرية انظر Yegdrasil, II 1937-1938, III, 1938-1939

مع استعمال باكيوس لها لاسيداً من حيث علاقته بالعلم عامة وباللغات على وجه الخصوص، ولكنها تختلف عنه في عدم شمولها لوصف الأعمال المنصوبة (انظر : 1963, R Jakobson *Linguistique et poétique, Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris)

ونشير إلى أنه نعتب أنسب إلى عدم تحديد ما أسماه بولاق ، شرط تعليمه الأدبي

بأسف له الانتقائيون شديد الأسف وهم كثيرون جداً بين «رجال الأدب»؛ فهم على أتم الاستعداد لقبول تحليل أدبي مُستلهم من اللسانيات، وآخر من التحليل النفسي، وثالث مقام على علم الاجتماع، مع تحليل رابع مُبنٍ على تاريخ الأفكار، بنفس رحابة الصدر، وتقوم وحدة كل هذه لماسعي - كما يقولون - على وحدة موضوعها، أي الأدب. ولكن مثل هذا التأكيد يتناقض مع المبدئ الأولى للبحث العلمي. فوحدة العلم لا تتكوّن من وحدانية موضوعه، فلا وجود «للعلم بالأجسام» رغم أن الأجسام موضوع واحد بل توجد فيزياء وكيمياء وهندسة. ولا أحد يطالب بمنح حقوق متساوية في «علم الأجسام» «للتحليل الكيميائي» و «التحليل الفيزيائي» و «التحليل الهندسي».

أحب أن نذكر، من جديد، بتلك الأرضية المشتركة التي يخلق فيها المنهج الموضوع وأن نذكر بأن موضوع أي علم ليس مُعطى في الطبيعة وإنما هو جماع عمل مُحكم ؟ لقد تناول فرويد الأعمال الأدبية بالتحليل النفسي. ويمكن للعلوم الإنسانية الأخرى أن تستخدم الأدب كمادة لتحليلها، ولكن إذا كانت هذه التحاليل جيدة، فإنها تُبَيِّنُ ضمن العلم اسمعني بالأم، وليس بوسعها أن تكون جزءاً من تعليق أدبي مُشهُب. وإذا لم يُعثر التحليل النفسي أو الاجتماعي لنصٍّ ما جديراً بأن يكون جزءاً من علم النفس أو علم الاجتماع، فعن لا يرى ما يدعو إلى قبوله أياً في صلب «علم الأدب».

إن فكرة تأمل علمي في الأدب سرعان ما تصطبغ باحترار شديد، حتى إنه من الضروري، قبل معالجة «قضايا الشعرية»، أن نذكر ببعض الحجج التي تُقدِّم لتأييد هذا التأمل نفسه، ونعلِّق دحضاً لهذه الحجج يُمْكِن الشعرية من أن تتجنَّب بطريقة أيسر بعض المخاطر التي تنته إليها. ولقد قُدِّمَتْ كُلُّ حُجَّةٍ من هذه الحجج مرّات عديدة، فلا بدّ إذاً من تغيير لمختلف صياغاتها، وإليك صفحة منتخبة من المقال الشهير الذي كتبه هنري جينس بعنوان *فن التخيل* (6):

له (أي الروائي) كلُّ الحظوظ كي يتمتع بفضة تجعله يُدرك أن مثل هذا التعبير الغريب والقطعي بين الوصف والحوار، بين الوصف والحدث الروائي، تميّز مجرد من كل معنى وقليل الإفادة. فقالاً ما يتحدث الناس عن هذه الأمور وكأنه يوجد تمييز واضح فيما بينها، كأنها لا تتداخل في كل لحظة، وكأنها لا تتصل فيما بينها اتصالاً وثيقاً في مجهود شامل للتعبير. وأنا لا يمكنني أن أتخيل تأليفاً لكتاب متجسداً في خانات معزولة ولا أن

أُتصور مقطعاً وصفيًا، في رواية جذرية بالذكر، يكون خلوًا من مقصد سردي، أو حوار يكون خلوًا من مقصد وصفي، أو خاطرة معينة لا تنهم في الحدث الروائي أو حدثاً روائياً تكمن قيمته في سبب آخر غير ذلك السبب العام والوحيد الذي يفتربجّاح كل عمل فني، أي القدرة على أن يكون صالحاً لإبراز النص. فالرواية كائن حي، واحدٌ وغير منقطع، مثل كل جهاز عضوي آخر، وسلاحظ على ما أعتقد أنها تعيش بالضبط إذا ما طهر في كل جزء منها شيء ما من جملة الأجزاء الأخرى. والناقد لدي سيزعم، انطلاقاً من النسيج المنفلق لعمل تام، زعم حرافية لوحدها سيكون مجبراً على وضع حدود مزيفة، وهو ما أخشاه. كزيف كل الحدود التي عرفها التاريخ.

وهكذا يتهم جيمس الناقد الذي يسمح لنفسه باستعمال مفاهيم من قبيل، «الوصف» و«السرد» و«الحوار» الخ... بارتكاب خطأين في الوقت نفسه: (1) الاعتقاد بإمكان وجود هذه الوحدات المجردة في حالة خام داخل العمل؛ (2) التجرؤ على استعمال مفاهيم مجردة تجزئ هذا الموضوع غير الملموس («هذا الكائن الحي») الذي هو العمل الفني.

إن المنظور الذي تندرج ضمنه الشعرية يفتقد المأخذ الأول كل قوته. فالشعرية بالتحديد لا تصنع هذه المفاهيم المجردة في العمل النوعي وإنما تضعها في صلب الخطاب الأدبي. وهي تؤكد أن هذه المفاهيم لا يمكن أن توجد إلا هناك، في حين نجد أنفسنا في العمل يراء تعجل محتص بقليل أو كثيرٍ وشعرية لا تعنى بهذا الجزء أو ذلك من أجزاء العمل، ولا تعنى شأنه المجردة التي تسميه «وصفاً» و«حدثاً روائياً» أو «سرداً» والحجة تشابيه هم. وهي بالإضافة إلى ذلك أكثر المحجج نواتراً على الإطلاق فإن صيغة مفدها لا تلتصقوني "ما تر - إلى يوم تؤثر في العمل الفني، وفي هذا الترفص للفكر لمجرد ما يفرض العقول، ومع ذلك لم يكن على جيمس إلا أن يقطع شوطاً حراً في مقارنته بين الرواية والجهاز العضوي. وهي مقاربة ملبسة في حد ذاتها - حتى يدرك حدود مصوبها - فهي كقطة من حسد يوحده في أن واحد دة وعصلات وفتق وأعدت، وهذا لا يسمعا من أن تصرف بهذه الأنماط وأن يستعمله دون أن يعرض علينا أي ك - ويقال أيضاً. لا توجد أمراض وإنما يوجد مرض. ومن حسن حظ أن سم أنطب لم يعمل بهذا النمط أما في مجال الدراسات الأدبية فمن الذي يمكن أن يقتل دفاعاً عن مواقف عنيفة من الأدبي أنه لا أحد يمكنه. وهري

جيمس ليس بدعاً في هذا، أن يتحاشى استعمال ألفاظ وصفية وبالتالي استعمال نظرية تؤسسها. ونا فقط أن نقى هذه النظرية في خير الإضمار أو أن تناقشها بشكل صريح. إن انتماء هذه الدراسة إلى مجموعة مخصصة للبنىوية يطرح سؤالاً جديداً : ما علاقة البنىوية بالشعرية ؟ إن عبر الإجابة عليه هو على قدر تعدد المعاني في لفظة «بنىوية». إذا تناولنا هذه الكلمة في معناها الواسع، فإن كل شعرية هي شعرية بنىوية، لا فقط هذه أو تلك في تنوعاتها، مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاحتمالية (الأعمال الأدبية) بل نية مجردة (هي الأدب). لكن لنقل إنه يكفي دائماً إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنىوية. أما إذا عينا بهذه اللفظة مجموعة محدودة من الفرضيات، معلومة التاريخ، وهي تختزل اللغة في نظام تواصل أو تختزل الوقائع الاجتماعية فتصبح نتاجاً لقانون ما، فإن الشعرية كما هي معروضة هنا ليس لها من البنىوية ما به تفرد، بل إننا يمكن أن نذهب إلى أن الحدث الأدبي، وبالتالي الخطاب الذي يظطلع به (أي الشعرية)، ومن حيث هما كذلك، يمثلان اعتراضاً على بعض التصورات الأدائية للغة وهي تصورات صيغت عند بدايات «البنىوية».

وهذا ما يجرنا إلى ضبط العلاقات بين الشعرية واللسانيات. لقد قامت اللسانيات، بالنسبة لكثير من «الشاعريين» بدور الوسيط تجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي؛ فقد كانت مدرسة (يقول أتباعها ويكثرون) في صرامة الفكر ومنهج الاستدلال ومراسيم المعالجة. وهذا أمر طبيعي جداً بالنسبة إلى فئتين تتخاض عن تحولات مجال واحد هو فقه اللغة^١، ولكنك ستفقد أيضاً على أنها محض غلاقة وجودية مضرة. ففي ظروف أخرى يمكن لأي من أن يقوم بالدور المنهجي نفسه. وعلى العكس تصبح العلاقة ضرورية في موضع آخر. ذلك أن الأدب، بأنه معنى للكلمة، نتاج لموى (وقد كان ملازمي يقول : «الكتب امتداد كامل لنحرف. »). فكأن معرفة اللغة ستكون تعادلاً لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري، لكن هذه العلاقة، وقد صيغت على هذا النحو، لا تربط بين الشعرية واللسانيات معرماً تربط بين الأدب واللغة وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة. وكما أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعاً لها من النسيب (كأن هي حالياً على الأقل ليست علم اللغة الوحيد موصوعه نقد معين من أسس السمية النصوتية والنحوية والدلالية، دون أمثال أخرى تدرس في نطاق الأنثروبولوجيا أو التحليل السمي أو في نطاق «فلسفة اللغة». وتستطيع الشعرية أن تجد في

كل علم من هذه العلوم عوناً كبيراً مادامت اللغة جزءاً من موضوعها، وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علماء، ولأن جماع ذلك يَكُون حقل المبالغة في معناها الأوسع كعلم عام للحضارات.

ومن هذا الموقع تسهم الشعرية في المشروع الدلالي العام، الموحد بين كل الاتجاهات التي يمثل الدليل نقطة انطلاقها.

ستُخذ الشعرية بالضرورة مسيرتها بين حذرين أقصيين :

الحدّ الخاص الشديد الخصوصية، والحدّ العام المفرط في العمومية. فهناك سُنة عتيقة تصنط عليها وتؤدي دائماً عبر استدالات متنوعة جداً إلى النتيجة نفسها : يجب التخلي عن كل تفكير مجرد والاكتفاء بوصف ما هو خاص، وما هو متفرد. وقد رأينا التكامل لصوري بين الصنعتين تكاملاً يحول دون أية مراتبية. ولكننا إذ نحرص اليوم على الشعرية فذلك يعود إلى أسباب استراتيجية محض، ففي مقابل شخص مثل لِسْج⁽⁸⁾ في وصفه لقوانين المثل الخرافي⁽⁹⁾ كم نجد من المفسرين الذين يشرحون لنا معنى هذا المثل أو ذاك : إن تاريخ الدراسات الأدبية يَبْهُمُ اختلالاً في التوازن مهولاً يَرْجَحُ كَفّة التَّوِيل. وهذا الاختلال هو ما يجب أن يُقاوَمَ، لا مُبْدَأُ التَّوِيل.

وقد طهر خطر مواز وعكسي في السنوات الأخيرة هو خطر فائض لتنظير، فقد أصبحت تَقْتَرَحُ في حركة مهما كانت وثيقة الصلة بمبادئ الشعرية، لكنها تقفز على المراحل. قراءات تنزع أكثر فأكثر نحو الشكلياتية هي خطاب لم يعد له من موضوع إلا نفسه. وفي ذلك نسيانٌ لفقر معرفتنا الراهنة بالحدث الأدبي، ولبقاء ملاحظاتنا ناقصة شنيعة ولمدى جزئية الظواهر التي نمالجهها. وهذا الواقع يجعلنا نختار هنا النظرية بدلاً من المنهجية، فموضوعنا سيكون خطاب الأدب الذي أثّرناه على خطاب الشعرية. وقبل أن نُشْكِلَ سنسعى إلى أن نُفْهِمَ، وستنبئ هذه الفكرة التي جاءت مؤحراً على لسان عالم اجتماع أمريكي وجد

(8) يبدو أنه الكاتب الألماني Lessing Gotthold Ephraim (1729 - 1781). اعتمد بالشرح وألف عدة نصوص مسرحية ورسائل في الأدب ووضح مصفاً في الصلة بين الشعر والرمز. وقد عرف بتقده لفنارة لمساءة على لحن لذي معاً به الفرنسيون كما اعتمد بكتاب «الشعرية» لأرسطو (م).

(9) استعملنا هـ مثل خرافي لآداء الكلمة الفرنسية Fable، لأنها لم تستعمل في هذا السياق بمعناها الاصطلاحي الذي يعده عن الشكلايين الروس كما سري في موطأ آخر من الكتاب. وغافتنا من ذلك تغيير هذا الجنس الأدبي عن المصطلح الذي لا يبعد بالضرورة الجنس لأنه أوسع مدعى وأدق من حيث معناه (م).

نفسه في وضعية مماثلة، فقال : «إزاء ميدان أساسي للسلوك، أفضّل المقاربة التأملية العامة على العنى المنهجي».

إن الشعرية ما تزال إلى حد الآن في بداياتها، وهي تكشف عن كلّ العيوب المميزة لهذه المرحلة. وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى الآن غير متقن وغير ملائم، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة ولكنها رغم ذلك ضرورية. والعرض الآن ليس على أفقى تقدير، إلا جزءاً من الأبحاث التي يمكننا أن نضجها عن جدارة إلى باب الشعرية. وأتمنى ألا يعتبر نعثر الخطوات الأولى في اتجاه جديد حجة على أنه اتجاه خاطئ.

تحليل النص الأدبي

2

7 - مقدمة : المظهر الدلالي

نطالع كتاباً ونرغب في الحديث عنه، فما نوع الوقائع التي يمكن أن نلاحظها وما هي ضروب الأسئلة التي يمكن أن تثار ؟
إن تنوع الوقائع والقضايا يبدو لأول وهلة مدعاة للشك في وجود نظام ما، لكن لنكف عن اصطناع البراءة، فالخطاب عن الأدب موروث مع الأدب نفسه، والأمْر لا يتعلق بانتكار نظام بقدر ما يتعلق باختيار إحدى الإمكانيات العديدة المتاحة لنا، معتمدين على أقل الطرق تمثلاً.

وسنقسم في البداية الألعاب، التي لا تُخصى للعلاقات المُلحوظة في النص الأدبي، إلى مجموعتين كبريين : علاقات بين عناصر مشتركة الحضور (حضورية)⁽¹⁾ وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة (غيابية)⁽²⁾ وتختلف هذه العلاقات إن في طبيعتها أو في وظيفتها.
ولا يمكن أن يُعدّ هذا التقسيم مطلقاً، وهو في ذلك ككل تقسيم عام جداً، فثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عملياً يازاء علاقات حضورية، وعلى العكس من ذلك يمكن أن نجد

(1) باللاتينية في الأصل : *in praesentia*، (م).

(2) باللاتينية في الأصل : *in absentia*، (م).

في كتب على قدر كبير من الطول أجزاء متباعدة، مما يجعل العلاقة فيما بينها علاقة غيائية. بيد أن هذا التقدير يسمح لنا بتجميع أولي للعناصر التي تكون العمل الأدبي. مع أي شيء يتطابق هذا التقسيم في تجربتنا نحن القراء ؟ إن العلاقات الغيائية علاقات معنوية وترميزية. فهذا الدال «يدل» على ذاك المدلول. وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما وذاك الفصل يصور نفسية ما. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وباء. تتلو الأحداث هنا بعضها بعضاً وتكون الشخصيات فيما بينها تقائض وتدرجات (لا ترميزات) وتتألف الكلمات في علاقة دالة بموجب سببية ما (لا بموجب الاستحضار). وباختصار، لا ندل الكلمة والفعل القطعي والشخصية على هذه الكلمات والأفعال والشخصيات الأخرى التي لا يعينها منها إلا وجودها متراصة والتي لا ترمز إليها. وقد سُمي هذا التقابل بأسماء متنوعة جداً. فهي اللسانيات حديثاً عن علاقات مركبة (حضورية) وعلاقات (غيائية) أو بصفة عامة بحد حديثاً عن مظهر تركيبية من اللغة ومظهر دلالي.

لكن الأدب ليس نظاماً رمزياً «أولياً» (كما يمكن للرسم مثلاً أن يكون أو كما هو شأن اللسان بمعنى من المعاني) وإنما هو نظام «ثانوي». فهو يستعمل نظاماً موجوداً قبله هو اللغة، مادة خاماً. وهذا الاختلاف بين النظام اللغوي والنظام الأدبي من لعبير أن نلاحظه باطراد في كل وجوه الأدب. فإدنى ما يكون عليه يوجد في الكتابات التي هي من النمط «العائلي» أو الحكيم حيث تنتظم جمل النص مباشرة فيما بينها، وأقصاه يوجد في النصوص التخيلية حيث تكون الأفعال القصصية والشخصيات المستحضرة بدورها تشكيلاً مستقلاً نسبياً عن الجمل الملموسة التي نعرفها بها. بقي أن الاختلاف مهما يكن ضيقاً فإنه يظل دوماً موجوداً. ويستح عن ذلك وجود مجموعة ثالثة من القضايا المرتبطة بالتمثيل اللفظي للنظام التخييل (ولعله بإمكاننا أن نتصوره مثلاً بواسطة أخرى مثل الشريط السينمائي) مما يبرغمنا على أخذ المظهر اللفظي من النص الأدبي بعين الاعتبار.

وستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي. وهذا التفريع موجود منذ أمد بعيد في ميدان بحث رغم أنه يُسمى بأسماء مختلفة ويصاغ في جزئياته طبقاً لوجهات نظر متنوعة فعلى هذا النحو قُسمت السلافة القديمة مجال درستها إلى الأداء (لفظي) والإنشاء (تركيبية) والابتداع

(دلالي).⁽³⁾ وكذلك قسّم الشكلازيون الرّوس مجال الدراسات الأدبية إلى أسلوبيّة ونظم* وغرضية*، وكذلك يُفَعَّلُ في النظرية اللسانية المعاصرة بين الصّواتة والتركيب والدلالة. وهذه المصادفات تخفي مع ذلك فوارق عميقةٌ حيّاساً، ولن نتمكن من الحكم على مضمون العبارات المقترحة هنا إلا بعد وصفها.

إن مظاهر النص الأدبي الثلاثة عُرِفَت على نحو متباين إلى حد بعيد، حتى أنه يمكننا أن نميز مختلف مراحل تاريخ الشعرية طبقاً لإشار أهل الاختصاص الاهتمام بهذا المظهر من مظاهر العمل أو ذلك.

وقد أهملَ المظهرَ التركيبيُّ (وهو ما أمناه أرسطو عندما تناول المسألة بـ «أجزاء الامتداد») أكثر من غيره إلى أن أخضعة الشكلازيون الرّوس لدراسة مُنَعَّجة في العشرينيات من هذا القرن. ومذّلك أصبح هذا المظهر قطب اهتمام الباحثين، خصوصاً منهم أولئك الذين ندرجهم ضمن الاتجاه «البنوي».

وقد حظيَ المظهرُ اللفظيُّ من الأدب باهتمام عدة اتجاهات نقدية حديثة. فذُرس «الأسلوب» في نطاق الأسلوبية ودرست «صيّغ» السرد في نطاق الأبحاث المورفولوجية بألمانيا، و «وجهات النظر» في سَنَةِ هنري جيمس بأنكلترا والولايات المتحدة.

وليس هذا شأن ما سُمّناه هنا بالمظهر الدلالي من النص. إذ يمكننا أن نجد التّأويل تضعه في المقام الأول، فهو بذلك أكثر المظاهر التي عولجت بوفرة. لكن يمكن أن نقول إن هذه المعالجة لم تكن أبداً من منظور الشعرية، فقد عَنِيَ معنى هذا العمل أو ذاك، لا بالظروف العامة لولادة المعنى. وليس بإمكاننا في نطاق هذا العرض أن نغيّر الوضعية، إذ ينبغي علينا حينئذ أن نبتكر، في حين أن طُفُوحنا يحصر في العرض والتنظيم ولكن سنحاول في الصفحات الموالية أن تقدّم بإيجاز إشكالية النص الأدبي الدلالية، حتى نتجنب اختلالاً فادحاً في التوازن، نظراً إلى أن الفصول الأخيرة سنخصصها لوصف المظاهر التركيبية واللفظية.

(3) باللاتينية في الأصل وهي: الأداء elocutio والإشادة dispositio والابتداع inventio (م)

* Composition

* Thématique

* Modalité de narration

لئن طلت نظرية الدلالة الأدبية إلى حدّ الآن في مأزق، فإنّ بعض السبب في ذلك يعود إلى أن وقائع مختلفة جداً جُمعَ بينها في موضع واحد، بالرغم من أن لكلّ منها صفة «بالدلالة». وستكون مهمتنا قبل كل شيء تصنيف هذه القضايا (وهو أجدى من حلّها).

وعليّنا في البداية، مقتضين في ذلك خطى اللسانيات المعاصرة، أن نتمييز بين نمطين من الأسئلة الدلالية: أسئلة شكلية وأخرى مادية، أي ما هي الكيفية التي يدلّ بها نصّ من النصوص؟ وعلّام يدلّ؟

إن السؤال الأول يوجد في مركز اهتمامات الدلالية اللسانية، لكننا نجد مع ذلك المقاربة اللسانية تشكو من نقصين: فهي تكتفي من جهة «بالدلالة» وحدها بالمعنى لحصري للكلمة، تركةً جانباً قضايا الإيحاء والاستعمال اللغويّ للغة واعتماد الاستعارة؛ وهي من جهة أخرى لا تتجاوز حدود الجملة «بدلاً». والجملة عندهم هي الوحدة اللسانية الأساسية. في حين أن هذين المظهرين من مظاهر الدلالية الشكلية، أي المعاني «الثانية» والانتظام الدال «للخطاب» مفيدان جداً في التحليل الأدبي. ثم إنهما لفتا منذ أمد بعيد انتباه أهل الاحتصاص. فماذا نعرف عنهما اليوم؟

لقد كانت دراسة المعنى الأخرى عند المعنى «الحقيقي» تمثل تقليدياً جزءاً من البلاغة. وكانت تؤلف على وجه الدقة باب المجاز. أما اليوم فما عدنا نتمسك بالتقابل بين المعنى الحقيقي والمعنى المشتق. ولهذا انتقابل أصولاً تاريخية ومعارية، وإنما نسير بين صيرورة الدلالة (حيث يستدعي الدال المدلول) وصيرورة الترميز حيث يرمز مدلول أول إلى مدلول ثانٍ. إن الدلالة موجودة في المفردات (في حداول الكلمات) أما الترميز فيشتمل في المنقوطة داخل التركيب. والتشاكل الذي بين المعنى الأول والمعنى الثاني (المستبين أحياناً اقتداءً بـ: أ. ريتشاردس⁽⁴⁾، المشبه والمُشَبَّه به)⁽⁵⁾ ليس مجرد استبدال أو إسداد، وإنما هو علاقة متميزة لم يُشرع في دراسة صيغها إلا منذ عهد قريب. وما يعرفه معرفة أفضل نسبياً هو التنوع المجرد للعلاقات التي تشأ بين المعنيين. فقد سمّتها البلاغة القديمة بأسماء هي المجاز

1 A Richards 4

5، أراد في هذا محال هو

W. Empson, the structure of complex words, Londres: Cat o' cat Windus 1950

والقسم المطبوع من بحثه ترجم إلى العربية بعنوان:

«Assertions dans les mots», Poétique 6, 1971, pp. 239-270

الموصل والاستعارة والكنائية والطباق والمبالغة والتلطيف.⁽⁶⁾ أما البلاغة الحديثة فإنها أرادت تأويل هذه العلاقات حسب عبارات منطقية من قبيل التضمن والإقصاء والتقاطع⁽⁷⁾... الخ.

أما فيما يتعلق بالخصائص الرمزية للأجزاء التي يفوق حجمها الجملة فعلينا أن نعرف ما إذا كانت الرمزية كائنة في النص أم لا. في الحالة الأولى يحيل كل جزء من النص على جزء آخر «نفسمير» شخصية ما بأفعالها أو بتفاصيل وصفية، أو «تتدغم» خاطرة مجردة بمجمل الحكمة أو يمكننا القول إن الجملة الأولى من أفلا كارفيينا⁽⁸⁾ تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة. وفي الحالة الثانية يتعلق الأمر بالتفسير بما شاع للكلمة من معنى، أي الانتقال من النص الأدبي إلى النص النقدي (وهو ما نرجع إليه عادة عملية التأويل بصفة عامة)، فيصبح التفسير حينئذ محاصراً بدوره بتأويليات مختلفة أو بقواعد مجردة تحكم عملية الوظيفي. وأكثر التأويلات اكتمالاً في التقليد الغربي هي تلك التي تكونت حول قراءة الكتاب المقدس. إن التأويلات لا تحفل دوماً بوصف ظرائفها، ومن الممكن أن نكتشف أيضاً في هذا المستوى المافوق - جملي المقولات المجازية بعينها وقضايا المعاني نفسها (وقد كانت التورية وجهاً بلاغياً قبل أن تصبح جنساً أدبياً). ولكن لا تتوفر لنا الآن إلا معارف جزئية عن كل ما يتصل بالبنية الرمزية للحطاب.⁽⁹⁾

أما السؤال الثاني الكبير، ذاك الذي يحده الدلالة الجوهرية، فهو : علام تدل ؟ وهنا أيضاً لابد من الفصل بين عدة قضايا غالباً ما تعالج مجتمعة.

يمكننا أن نتساءل في البداية عن الكيفية التي يصف بها النص الأدبي العالم (مرجعة). وبعبارة أخرى يمكننا أن نطرح قضية صدقه. فالقول بأن النص الأدبي يمدد إلى واقع ما وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أننا نقيم بالفعل علاقة صيدق بينهما وأتينا نخول لأنفسنا إخضاع

(6) هذه التماثيل شائعة ما يعرف في البلاغة امرسية بـ

(م) synecdoque métaphore - métonymie - antiphrase - hyperbole - Litote

(7) صمى انتايرين الكثير الحديثة التي أعادت النظر في القالب المجازي بصفها عند Rhetorique générale (ومن ماله) Jacques Dubois, Larousse, Paris 1970 وبالخصوص الصفحات 91 - 122. وبالإطلاع على مظهر نحوي للمجاز انظر : Christine

.Brooke-Rose, A grammar of Metaphor, Londres, 1958

(8) Anna Karenine

(9) لقد سعى R M Browne إلى جمع نظرية المعارف لسيرة الخطاب، انظر

«typologie des signes typologie des signes littéraires», Poétique, 7, 1971, pp 324-335

ومن المثل أن نرى سيلوغلاندا حول «تأويل». ولكن يمكن أن تحصل لدينا فكرة عن تنوع المقاربات النقدية العالية في هذا المجال بالعودة إلى المحدثين المعاصرين من مجلة 2 (1973), 2 et 1V (1972), 2 «New Literary History».

الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة، أي سلطة الحكم عليه بالصحة أو الخطأ. إلا أننا نلاحظ في هذه النقطة تقارباً وتقابلاً غريبين نوعاً ما بين المناطق، وهم أهل الاختصاص في القضايا التي تطرحها علاقة الصدق، وبين المنظرين الأوائل للرواية. لقد اعتاد هؤلاء على أن يقابلوا علم التاريخ بالرواية أو الأجناس الأدبية الأخرى ليصلوا إلى أنه إذا كان من الواجب على الأول أن يكون دوماً صحيحاً فإنه بوسع الثانية أن تكون خاطئة ولو برمتها. وقد كتب ليبير دانييل هويت⁽¹⁰⁾ في رسالته حول أصل الروايات أن الروايات كلها أن تكون خاطئة ولو برمتها إن جملة أو تفصيلاً. ولم يتوقف حينئذ إلا خطوة واحدة حتى ندرك التشابه بين الروايات والأكاذيب. وبين الكلام المختلة. وقد نسب هويت نفسه أصل الرواية إلى العرب الذين اعتمدوا بوجه خاص جنساً موهوباً في الكذب.

وقد دحض المنطق لحديث (مسند فريج¹¹ على الأقس) بشكل معين هذا الحكم. فليس لأدب كلاماً يمكن. أو يجب أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم. إنه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق لا هو بالحق ولا هو بالباطل ولا معنى لصرح هذا السؤال فذلك ما يحدد مرتبته أساساً من حيث هو تخيل.

فقلعة المناطق إذن لا وجود في النص الأدبي لجملة صحيحة أو باطلة. وهذا لا يمنع أبداً من أن تكون للأثر برمته طرقة وصيغة معينة. فالروايات تستدعي بدرجات متفاوتة، «الحياة» كما جرت حفاً ومن المتيسر إذن أن يُستخدم النص الأدبي عند دراسة مجتمع ما كوثيقة من بين جملة الوثائق الأخرى. لكن غياب علاقة متينة بالحقيقة له أن يجعلنا، في الوقت نفسه، حذرين إلى أقصى حدٍّ بقدر ما يمكن للنص أن «يعكس» الحياة الاجتماعية بقدر ما يمكنه أن يقدم وحدها المعاكس. ومثل هذا المنظور شرعي تماماً، لأننا نذهب بنا بعيداً عن التجربة. فنحن إذ نضع الأدب على صعيد واحد مع أية وثيقة أخرى نتحلى سداهاً عن اعتبار ما يجعل من لأدب أدباً.

إن قضية العلاقة بين الأدب والوقائع الخارجة عن نطاق الأدب غلباً ما خلطت، باسم الواقعية، بينها وبين قضية أخرى هي امتثال نص معين إلى معيار يصحّ خارج عنه وهذا الامتثال يؤدي إلى وهم الواقعية ويجعلنا نعتقد هذا النص أو ذاك بأنه محتمل*.

ولو درسنا الحذل الذي ورثناه عن الماضي، لأدركنا أن العمل يعتبر مشاكلًا للمواقع طبقاً لنمطين أساسيين من المعايير: أولهما ما نسميه بقواعد الجنس الأدبي. لكي يكون بوسع العمل أن يُعتبر محتملاً فإن عليه أن يمثل إلى هذه القواعد. فلم تكن المهلة تعتبر في بعض العصور مشاكلًا للمواقع إلا إذا كشفت الشخصيات، في آخر فصل، عن قرابة وثيقة بينها. ولم تكن الرواية تعتبر محتملة إلا إذا أتى حل العقدة فيها بزواج البطل بالبطلة وجوزيت القضية وعُوقبت الرذيلة. ومشاكله المواقع إذا نحن حملناها على هذا المعنى عنت علاقة العرس بالخطاب الأدبي، وبالتحديد علاقته ببعض تفريعات هذا الخطاب، وهي تكون حسناً أدبياً

ولكن يوحّد محتمل مواقع عالماً ما خيل أيضاً على أنه علاقة بالواقع. وقد سبق لأرسطو مع ذلك أن قال بوضوح إن محتمل ليس علاقته بين الخطاب ومرجع أي علاقة صدق) وريب هو علاقة بين الخطاب وما يمتدّ لقرء له صحيح. وعلاقة تقوم هـ بين عمل وبين خطاب مشنوت يمثل كل فرد من أفراد مجتمع ما بعضاً منه، ولكن لا أحد يستطيع أن يبرعه امتلاكه. وبعبارة أخرى إنه بحورة الرأي العام وهذا الرأي العام ليس بطبيعة الحال هو الواقع. وإسـ هو مجرد خطاب شئت مستقل عن العمل والرأي العام يقوم إن بوظيفة لعدة في تحس الأدبي ويحكم كل الأجاس الأدبية

إن التقابل بين هـدين النمطين من الاحتمال ليس تقديراً بين أمرين متميزين إمّا من الظاهر. فما إن ننظر إلى القضية من وجهة نظر التاريخ حتى نجد أمراً آخر هو التنوع المتتالي لقواعد الجنس الأدبي. إن الرأي العام جنس واحد يزعم أنه يخضع كل الأجناس الأخرى. هي حين أن الأجناس الأدبية بأنم معنى الكلمة تقبل التنوع والتوحد.

وبإيه لس المفيد أن نواجه من هذا المنظور المدرسة الكلاسيكية بالمدرسة الطبيعية في القرن التاسع عشر. من جهة تعود الشعرية الكلاسيكية صراحة إلى قواعد الجنس الأدبي دون أن تزعم أن الامتثال لها يضارع الحقيقة. فالشاعر كما كتب شابلان⁽¹²⁾ «أؤني به أن يغير [الحقيقة] برمها من أن يترك منها شيئاً ما ينسافر مع قواعد فنّه». ومن جهة أخرى يقول منظرو المدرسة الكلاسيكية عن طواعية بوجود أجناس أدبية عديدة، وتبعاً لذلك. بوجود مختلفات فالوسائل المختلفة التي تتوفر للشاعر يمكنها أن تؤدي كلها إلى لاحتمال، لكن في أجناس أدبية مختلفة وقد كتب هوراس في فن الشعر أن اليأس⁽¹³⁾ يتلاءم مع الهجاء

وينلام الشائبي¹⁴ ذو لأبيات المتفاوتة الطول» مع الشكوى والشكر... الخ. أما الرأي العام فله حقوق مختلفة في مختلف الأجناس الأدبية. إن القصيدة «رغم كونها محتملة دوماً» كما يقول هويت، فيها في ذلك دور الرواية. وبعبارة أخرى، إن قانون بعض الأجناس الأدبية يتوافق مع الرأي العام ولكن ليس للرأي العام حقوق مطلقة

ويقف المذهب الطبيعي في القطب المقابل، فالطبيعيون لا يقبلون الرجوع إلى قواعد الجسم الأدبي. ويجب أن تكون كتاباتهم حقيقية لا محتملة. وبذلك هذا الموقف في حقيقة الأمر على أن القاعدة الوحيدة المقبولة هي قاعدة الرأي العام. ونتيجة هذا انبعاث المباشرة هي اختزال كل الأجناس الأدبية في جنس واحد فإذا ما ناقضت قواعد جنس أدبي ما هذا لمحتمل فإننا نخدش لجنس الأدبي، فليس في المدرسة الطبيعية مكان للقصيدة. وعلى هذا النحو يقول الواقعي الروسي سالتيكوف شتشدرين⁽¹⁵⁾ متحدثاً عن الشعر «لا أهم لجدوى من المشي على حبل ومن حدوس القرفصاء كل ثلاث خطوات» ويمكننا أن نتبين من هذا التشبيه أن المدرسة الطبيعية ترفض، في مستوى النظرية على الأقل، تنوع الخطابات، والحال أن الاعتراف بهذا التنوع والصياغة المتواصلة لنمطية حقيقية هما شرطان ضروريان لمعرفة النص.⁽¹⁶⁾

وينتمي أخيراً ما يمكن أن نسميه بفرضية عرضية أدبية عامة إلى مجال ثالث من مجالات البحث وقد تساءلنا منذ أمد بعيد عما إذا كان بوسعنا أن نقدم أغراض الأدب من حيث هي مجموعة مبنية، لا من حيث هي متوالية منفتحة ومشتتة. وجل هذه لمحاولات تتخذ إلى حد الآن تنظيماً خارجياً عن نطاق الأدب، مثل أطوار الطبيعة أو بنية النفس الإنسانية.. الخ، بقطة اصطلاحية. ويمكن أن نتساءل عما إذا لم يكن من الأفضل أن يؤسس هذه الفرضية داخل اللغة والأدب، إلا أنه من الميسر أن نثبت وجود مثل هذه الفرضية العامة.⁽¹⁷⁾

(14) distique هو بيت شعري شاعري، إذ يشير المصطلح الفرنسي بين quatrain و tercet إلى بيت بحسب عدد الأبيات التي تكون المجموعة (م)

(15) Saltykov Chchedrine

(16) في قصة الواقعية بطر Je discours réaliste, Poétique, 16, 1973

(17) يجب بعض الكتب الحديثة التي تتكشف هذه الفرضية، بعضها على سبيل الذكر

H. Frey, Anatomy of Criticism, New York, Atheneum, 1957

(الترجمة الفرنسية لهذا الكتاب لا تصلح للاستعانة)

G. Durand Les structures anthropologiques G. Durand Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris,

Bordas, 1969 (1^{re} Ed. 1960..)

R. Girard Mensonge romantique et vérité romanesque Paris, Grasset, 1961

A. J. Greimas sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966

T. Todorov, introduction à la littérature fantastique Paris, Seuil, 1970

(2) سجلات الكلام

«إن العمل الأدبي مصنوع من كلمات» كما يقول اليوم دون تردّد أيّ ناقد يسعى إلى التعرف على قيمة اللغة في الأدب. لكن العمل الأدبي، وهو في ذلك لا يختلف عن أيّ ملفوظ لسانی، ليس مصنوعاً من كلمات بل هو مصنوع من حمل وهذه الجمل تنسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام. (والكلام مفهوم تقترب منه بعض معاني لفظة «أسلوب»). ووصفها يُمثل أول مهمة بالنسبة إلينا، إذ ينبغي البدء بمعرفة أيّ الوسائل اللسانية تتوفر عند الكاتب، وينبغي معرفة ما هي عليه خصائص الكلام قبل إقحامه في العمل. وهذه الدراسة الأولية المتعلقة بالخصائص اللسانية للمواد ما قبل الأدبية ضرورية لمعرفة لخطاب الأدبي ذاته، وهو ما سنتناوله فيما بعد مادامت الحدود المنبئة بين هذا وتلك غير موجودة.

ولن نسعى هنا إلى تخيص الأعمال العديدة المتعلقة بـ«الأساليب» في بضع كلمات، بل إننا سنسعى فقط بتبيين بعض المقولات التي يخلق حضورها أو غيابها سجلاً من سجلات اللسان. وينبغي أن نضيف منذ الآن أن الأمر لا يتعلق أبداً بحضور أو غياب مطلقين، وإنما يتعلق بهيئة كمية (وهو ما لم تتمكن من مقياسه إلا بطريقة رديئة : فكيف ينبغي أن نجد من استعارة في الصفحة الواحدة حتى نعت أسلوباً ما بأنه «استعاري» ؟) فليست هي مقابلات حقيقية، بل خصائص متدرجة ومتواصلة.

(1) توجد مقولة أولى بدئية جداً تسمح لنا بتمييز سجل ما هي طبيعته التي سميها في الاستعمال اليومي بـ«الملموسة» أو «المجردة». ففي طرف من طرفي هذه المجموعة الاتصالية توجد الجمل التي يحيل الفاعل فيها على كائن مجرد مادي ومنفصل. وفي الطرف الآخر توجد لخواطر «الصامتة» التي تعلن عن «حقيقة» خارجة على كل إحالة مكانية أو زمانية. وبين هذين الطرفين ثمة ما لا نهاية له من الحالات الوسط طبقاً لما يكون عليه موضوع المشار من درجة التجريد. ويقف القارئ دوماً حذوياً من ميزة الخطاب هذه، موقف تقويم محتف الأشكال. فالرواية الواقعية مثلاً تختص بعرض التفاصيل المادية (كل واحد منا يتذكر أظافر بيون في السيدة بوفاري⁽⁷⁸⁾ أو سعيد أنا كارنينا). وعلى العكس من ذلك تعبّد الرواية الرومانسية «التحليل» و«التحليلات الغنائية» والخواطر المجردة (إلا أن أنواع المزج بينهم ممكنة).

2) توجد مقولة ثانية معروفة أيضاً - وإن كانت أشد إشكالاً - تحدّد بمدى حضور الأوجه البلاغية (ثمة علاقات حضورية يجب تمييزها عن المحاز وعلاقات غيبائية). وهذه هي درجة تصويرية الخطاب. ولكن ما هي الصورة ؟ إذا كانت نظريات عديدة قد بحثت عن قاسم مشترك بين كل الصور، فإنها غالباً ما وجدت نفسها مرغمة على إقصاء بعض الصور من حقل دراستها حتى تتمكن من تفسير الصور الأخرى انطلاقاً من التعريف الذي تقترحه. وفي الحقيقة ينبغي أن لا يُلْتَمَسَ هذا التعريف في علاقة الصورة بشيء آخر غيرها هي، بل يُلْتَمَسُ في وجودها ذاته. فالصورة هي ما يسمح للوصف من حيث هي صورة في حد ذاتها. إنها ليست شيئاً آخر غير تنسيق نوعي للكلمات نُجِيتُ تسميته ووصفه. فإذا كانت العلاقات بين كلمتين علاقات تماثل ففي ذلك صورة هي التكرار. وإذا كانت علاقة تقابل ففي ذلك أيضاً صورة هي التقيضة*. وإذا أشارت كلمة ما إلى كميّة تقل عمّا تشير إليه كلمة أخرى أو تموقه، أمكنا الحديث أيضاً عن صورة هي التدرج. ولكن إذا استعصت العلاقة بين الكلمتين على التسمية بأي مصطلح من هذه المصطلحات، وإذا كانت مختلفة أيضاً، فإننا نعلن عن شيء أن هذا الخطاب لا يتوهم على صورة، في انتظار اليوم الذي يأتي فيه بلاغي جديد يُعلّمنا كيف نصف هذه العلاقة التي لم ندرِكها

في كل علاقة بين كلمتين (أو أكثر) مُشتركتي الحضور يمكن أن نصح بـ صورة. لكن هذا الأمر مُضْمَر لا يتحقق إلا في اللحظة التي يدرك فيها متلقي الخطاب بصورة مدمنت ليس شيئاً آخر غير الخطاب المدرك في حد ذاته، وينحصر في الإدراك في بالرجوع إلى خطابات حاصره في أذهان أيما حضور (من هب يتأتى توتر الصور ثنائية على التكرار والتناظر والتقابل) وإما يالحاح شديد على توضيح بعض العلاقات اللفظية. وعلى هذا النحو استطاع ياكسون، بالاعتماد على تحليل ضافٍ للنسيج النسابي لهذه القصيدة أو تلك، أن يصعّده على عدد كبير من «الصور الحويّة» التي كانت فيما سبق مجهولة.

ولا يوجد نقيض لصورة، أي الشفافية، احتجاب اللغة، إلا كَحَدٍّ (لابدّ أننا سقاربه أكثر من غيره عند ناول الخطاب التفعلي والوظيفي الصّرف) وهو حد من الضروري أن نعمل فيه العكس. ولكن علينا أن لا نسعى إلى فهمه في حالته الخام. إنه لمن العبث أن نعتبر الكلمات

* figuratio

* l'anaphore

* schéma

مجرد ثوب لجسم من الأفكار، فييريس⁽¹⁹⁾ يقول لنا: «إن هذا الثوب لا نستطيع التحرر منه تماماً ولا يمكن إلا أن سآله ثوب آخر أشد شديقه». لا يمكن أن نحصل اللغة تماماً فتصبح مجرد وسيط بدالة

قد مثلت نظرية الصور بآناً أساسياً من أبواب لئلاء القديمة وسدق من لئساب المعاصرة تم عدة محاولات لإيجاد قاعدة أكثر لئحداً مع لقائمة التي ورثها عن لئاصي، وهي وئمة شربة، و. في غير نظام وقد رادت نظرية من كئر النظرية سراً تعود في لئقية إلى كئيب⁽²⁰⁾ عى الأقل أن نعد في لئورة حرقاً لقاعدة من لقوعة لئمة لئمة (بصرة لئقة، وهذه هي لئيل التي سئكئهم حال كوهن في كئابه عن بئنية لئقة الشعرية :

إن مثل هء التعريف يئمح بوصف أدق لئعض الصور ولكنه يواحه اعتراضات خطيرة بمجرد ما نسمى لتعميمها على الميدان بمئمله.

(3) توجد مقولة أخرى تئمح تعيين مئئلف «لئحلات» في صلب اللغة، وهي وجود أو غياب الإحالة على خطاب سابق، ويمكننا أن نسمي هءا الخطاب الذي لا يستحصر «أساليب في القول» سابقة، خطأناً أحادي القيمة*، (وهو بدوره لا يمكن إعمال الفكر فيه إلا باعتباره حدثاً)، أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح سبباً فنسميه خطاباً مئعده القيم*.

وقد عالج تاريخ الأدب الكلاسيكي بآرتياب هءا النوع الثاني من الكتابة، والشكل الوحيد المئمح به هو ذاك الذي يشخر من خصائص الخطاب السابق ويحط من شأنها، إنه المئحاكاة الساخرة، وإذا كان اللؤين النقدي غالباً عن هءا الخطاب الثاني، فإن مؤرخ الأدب يتحدث عندئذ عن «سرقه أدبية»، ويوجد خطأً جسيم يتمثل في أن النص المئعارض يمكن أن يستبدل بالنص المئعارض. وئئنى بذلك أن العلاقة بين النصين ليست مجرد علاقة تكافؤ بل

Poésie (19)

Quantifier (20)

Jean Cohen structure du langage poétique Flammarion, Paris, 1966 (21)

وقد صدرت ترجمته العربية عن «دار توفال للشراء الدار الجدة». العرب، 1986

ويجد لئويحات أخرى لهذه نظرية في

S. Levin «deviation-statistical and determinate in poetic languages», Lingua, 1963, pp. 276-280

Dubois et al.; Rhetorique générale

P. Fantacier les figures de discours, Flammarion, Paris, 1968

monovalent *

polyvalent *

علاقة يعترها تنوع عظيم، لاسيما وأن علينا أن لا نفعل اللعب مع النص الآخر بأية حال من الأحوال. فكللمات الخطاب المتعدد القيم نحيل على وجهتين اثنتين. وتجريده من هذه القيمة أو تلك يعني أننا لم نهمه.

ولنأخذ هذا المثال المعروف : حكاية الركبة الجريحة⁽²²⁾ في Tristram Shandy والتي نجدها أيضاً في جاك القُدري⁽²³⁾. ولا يتعلق الأمر هنا طبعاً بركة أدبية وإنما يتعلق بحوار. فقد تغيرت تفاصيل عديدة تغيراً يجعل نصّ ديدزرو، رغم أنه قريب من نصّ شتيرن⁽²⁴⁾ غير مفهوم إذا نحن لم نأخذ بعين الاعتبار ما يوجد بينهما من تفاوت. فمثلاً تقدّم لجاك «قارورة خمر» فيشرب منها «على عجل جرعة أو جرعتين». ويكتمل معنى هذه الحركة إذا تذكرنا أن نريم⁽²⁵⁾ تقدّم له «بضعة قطرات من مشروب منشط على قطعة سكر». وهذا التطابق بارز للعيان عند القارئ المعاصر آنذاك بروزاً واضحاً (ويديزرو نفسه يشير إلى ذلك). ليس بوسنا أن نفهم هذا النصّ دون اعتبار دلالاته المزدوجة، فهو يدل على ما قامت به المرأة بقدر ما يدلّ على نصّ شتيرن.

ويعود الفصل إلى الشكلايين الروس في بدء الاعتراف بقيمة هذه التهمة اللغوية. وقد كتب شكولوفسكي يقول : «إن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها. وليس النص المعارض وحده الذي يُبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يُبدع على هذا النحو»⁽²⁶⁾. ولكن باختبار هو أول من صاغ نظرية ماتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة*. فهو يجزم بأن «عنصر مما نسبه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كلّ أسلوب جديد. إنه يمثل كذلك سجلاً داخلياً وأسلوباً مضادة مخفية إن صح التعبير لأسلوب الآخرين. وهو عادة ما يُصاحب المعاكاة الساحرة المريحة (...) والفنان الناثري ينمو في عالم مليء بكلصات الآخرين فيبحث في خضتها عن طريقه... إن كلّ عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات «لسانية» محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم بل يجد كلمات تسكبها

Tristram Shandy (20, VIII) (22)

Jacques le fataliste (23)

Sterne (24)

Tristram (25)

Théorie de la littérature, Seuil Paris, p. 50 (26)

صدرت ترجمته التي قام بها إبراهيم الخطيب، وهو يسمو : نظرية المنهج الشكلي، ميمر، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

أصوات أخرى. وهو يتلقاها بصوت الآخرين مُترعةً بصوت الآخرين. إن فكرة لا يجد إلا كلمات قد تـ ححرها. ومن جهة نظر متبعية، تحدث هارولد بلوم⁽²⁷⁾ أخيراً، فاتحاً عهد تحليل نصي لتاريخ الأدب، عن "الخوف من التأثير" الذي يشعر به كل كاتب عندما يأخذ بدوره الكلمة (الفلم)، فهو يكتب دائماً مع أو ضد كتاب وضع قبله. (وفيما بين لا تنصر له أو عليه ما لا نهاية له من التوبيخ المتوقعة) إن أصوات الآخرين تكمن حصاه لذي يصح حينئذ «متعدد القيم»⁽²⁸⁾

وعندما لا يستدعي النص الحاضر نصاً آخر نوعياً بل مجموعة لا اسم لها من الخصائص الخطائية فإننا نجد أنفسنا بإزاء وجه آخر من وجوه تعدد القيم. لقد صاغ ميلمان بارى في كتابه الرائد⁽²⁹⁾ هذه الفرضية المتعلقة بالشعر لشقوي التقليدي (بأنشيد هوميروس وكذلك أناشيد الشعراء الفرسان اليونانيين) حيث لا يرتبط النعت بالاسم ليدقق الأول معنى الثاني، بل لأنهما مرتبطان في التقليد الشعري، ولا توجد الاستعارة بغية الزيادة في كشاف النص الدلالية، بل لأنها تدخل في ترسانة المخنثات الشعرية، ولأن النص إذ يعتمدها، فإنه يدل على انتمائه إلى الأدب أو إلى أقسامه، لكن بارى اعتقد أن هذه الميزة تخص الأدب الشقوي فقط، وقد فرضتها حاجة الشعراء الفرسان إلى الارتجال، وبالتالي إلى الاعتراف من معين الضيق الجاهزة. فوقع مذاك تعميم هذه الفرضية على الأدب المكتوب، وأدى هذا التعميم إلى تحديد لطبيعة المادة «لمستحضرة». فالنص الجديد لا يصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إجمالاً إلى «الأدب»، بل بالعودة إلى مجموعات نوعية أكثر، مثل هذا الأسلوب أو تلك النسبة المتميزة أو ذلك النمط من استعمال الكلمات أو الطرائق الشعرية. ونحن مدنيون لميخائيل ريفاتير⁽³⁰⁾ بتغيير فرضية بارى عن هذه اللغة الشعرية الجاهزة. وبحرنا هذا إلى نظرية عامة في القوالب الجاهزة التي يمكن أن تكون أسلوبية أو غرضية أو سردية في آن واحد، والتي تقوم بدور حاسم في بناء معنى خطابي ما. وإنها لوقائع من نفس القبيل، ولكن

Harold Bloom (27)

M. Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, Seuil, Paris, 1970 (28)

صورت ترجمته التي قام بها د. جميل صيفي الكريسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - دار توفيق للنشر والبيضاء 1986.

H. Bloom, the Anxiety of influence. New York, Oxford UP, 1973

Milman Parry (29)

M. Kail Riffaterre (30)

في صلب النثر المبطون، تلك التي وصفها مؤسس الأسلوبية الحديثة شارل بالي³¹، ومنها مؤثرات الاستحضار عبر الوسط³². وهكذا والبندقية الحربية بحلاف المسدس تستدعي في ذهن وسط معين هو الوسط بتمام التعريف أو النصوص التي تصفه، وحين لم يقدّم لها إلا البصير قيس من التوزيعات العديدة للخطاب المتعدد القيم.

(4) ولئمة الأخيرة التي تبتها هنا لتمييز تسوّج السجلات اللغوية هي ما يمكن أن نسميه متعين في ذلك سُميشت. ذاتية اللغة (وجعلها مقابل «موضوعيتها»)، فكل ملفوظ يحمر في دته، شر تلقظه وفعل إنتاجه لتتق والمردّي. لكن هذه الآثار يمكن أن تتفاوت كثافةً ولصرباً مثلاً وحداً على ذلك، فالماضي المحرّد في الفرنسية يصعب على الخطاب حداً دس من الذاتية. ولكن ما يمكن أن نعرفه هو أنّ لعملية الموصوفة سابقة على عمليه بوصف (وهو هو الأثر لصيّل الذي تتركه «الذاتية» هنا).

ب. الأشكال الذاتية التي تحددها هذه «الآثار» لعديدة. وقد كنت موضوعاً لأكثر من وصف³³ ويمكن أن يمر بين سلسلتين كبيرتين: أولاًها الإشارات إلى هوية المتحدثين وإلى إعطيات الزمكية لتتخطى عادة ما تُنقّر عن مورفيمات حصة بذلك (الصائر أو أحر لأفعال)، والثانية لإشارات إلى سلوك المتحدث و / أو المُخاطب إزاء لخطاب أو موضوعه (السير لا يكون إلا مقومات، أي مطهر من معنى كلمات أخرى). واعتماداً على هذه الوسيلة بالذات، تحترق صيرورة التلقظ كل الملفوظات اللفظية. فكل جملة تحتوي على إشارة إلى استمدادات المتحدث بها. فمن يقول «هذا الكتاب جميل» يقدم حكماً تقويمياً فيتدخل بذلك بين الملفوظ ومرجعه، أما من يقول «هذه الشجرة كبيرة» فإنه يُصدر حكماً من نفس الجنس وإن كان أقلّ وضوحاً، ويخبرنا مثلاً عن نبات بلاده. فكل جملة تتضمن تقويماً ما لكن بدرجات مختلفة مما يسمح لنا بأن نقيم مقابلة بين الخطاب «التقويمي» وبين بقية سجلات الكلام.

وفي صلب هذا السجل الذاتي ميّزنا بعض الأصناف ذات الخصائص المحددة تحديداً صارماً، وأشهرها الخطاب الاسمي (أو التعبيري). والدراسة الكلاسيكية لهذا السجل هي دراسة

Charles Bally (31)

M. Parry, the Making of Homeric verse, Oxford, Clarendon Press, 1971 (32)

M. Riffatere, le poème comme représentation, Poétique 4, 1970, p. 401-418;

Ch. Bally, Traité de stylistique Française Genève-Paris, 1909

(33) للحصول على فكرة إجمالية عن قضايا التلقظ، انظر المجلد 17 من مجلة Languages (1970)، المصموم به Association (بليوغرافيا)

شارف زائي، ومدك غرلت سدة تحت هذه مظهر من خلال سبوت صوتية وحسية وحوية ومعجمية¹⁴

ويوجد نمط آخر من الداتية يتحقق من خلال قطع معروف من الأفعال وهو لخصات الجهوى ويتحقق من الأفعال والصعقات الجهوية¹⁵ *devoir, les verbes et les adverbess modaux* وبنمزة ثانية تبرر إلى العبر من سبوت متلفسة ومن خلالها عملية التفتظ برمتها.

ولا فائدة من التأكيد لنسج على شأنك كل هذه التحلات في نص "ملموس" فحين تجد في الأدب الحالي أسئلة جديدة ومعقدة تعقيداً شديداً، وإليك على سبيل المثال مقتطفاً من عوليس¹⁶ عدم كفاً عن الانشاء تقدم، وقد دهست الشمس حدة كثيفة غمت من جديد واحدة تريسي كولاخ، لكثبية تنقطع انقطرات الكهربائية، نصد، تزل، تدق الأجراس، عشت الكلمات، وكذا أمر، الأنباء يوماً بعد يوم، زمرة من الأعوان يجرحون ويدخلون والقضارات في ذهاب وإياب، كنا الصيد هان يتكلم «دبيأه يسي» مع.

إن الجملة الأولى في هذا الملموس تنتمي في الظاهر إلى خطبات موضوعي، لكن من هو مؤلف¹⁷ الذي يفكر في «كثبية» أم هو الزاوي الذي يقولها؟ وبدون انقطاع منحوط يُبرر الجمل المولوية انطلاقاً من «عشت الكلمات» صيرورة التلقظ فيؤم هو لندى بفكر ويقدم فكره في شكل «حوار بطي»، وهو شكل يصرح العديد من خصائص التحلات المعنوية والتقويمية. وهذا شأن الجملة لامية والإصرار والمضارع والقلب. الخ

وهذا العدد سجلات الكلام ليس بوسعه أن يزعم الاستفاضة، فما كان الهدف منه إلا أن يقدم صورة عن تنوعها الذي يستخدم في الكتب التحليلية، وهو إضافة إلى ذلك لا يمتصصاماً منجماً ومطيقاً. وللوصول إلى مثل هذه نتيجة يجب أن نقوم بأبحاث عديدة تستند إلى المعارف التي تروون بها النسيجات، ولا تكون قراءة صارمة إذ هي غصت مسامع الكلام هذه التي تتوفر للأدب ويفرض غيب الأدب الحالي بصفة خاصة أن نأخذ دوماً بعين الاعتبار، فهو لا يقع جعل توزيع هذه المذيع ذاتها يتطابق في العمل مع توزيع سنة أخرى

14. انحصار على فركد حدث ظهر Stankiewicz Probleme d'emploi de la langue

Th A Scheek et al. Approaches to Semiotics La Haye e Mouton 1961

سواء من انحصار انحصار على فركد حدث ظهر Stankiewicz Probleme d'emploi de la langue

يحمل الكلام على غير معناه، بل يحرف منه فلفظه، على لغة عربية وسواء في هذه المقامات

كُتِبَتْ هَذِهِ الْقِسْمَةُ بِإِذْنِ تَوْجِيهِ هُوَ الَّذِي يَقْتَضِي تَنْظِيمَ كِتَابِي وَالدُّعَا
بِغُفْرَانِي وَتَحْقِيقِ بَنِيَّةِ عَمَلِي بِتِلْكَ الْحُرَى الْمَشْقُوقَةِ

3. المظهر الفضي : الصيغة. ثامن

بعد أن سمرقند حيث انحصرت سياسة الخطرات بحق حصوله "مقتله" بدلاً من
عيباً له، فتمت لا شيء ما يكون لأسي، في المظهر المصفي من الأدب، وهذه إنكسبه
فرقة من الإنكسبه السابقة وبها ظهرت على

إن كتاب شخصي تجري لانتقاد الذي يحق حصوله منه ثمينة وفردية - من
مستقبلية من خصص في ذلك حياوي بعد أن تطوّر صفحة لأخره من سيده بوف. بي. بي.
على اتصال مع عدد معين من الشخصيات التي يعرف منها معرفة متدوئة بدقة، واحد. ثم
كان بين أيدينا ليس لأخصاص حبيب، وعيب لا نستطيع موهم انشيطي الذي ساهم حصولاً
في حجب هذا تحول، إذ لا يوجد في البداية وقع معين ثم فيما بعد نقدر به وعنه
النص، فالنص هو النص الذي، وبصلافة منه، وبعض غمسه بنسب - ثم في ذهن قد
وإن لم يكن به فردية، ثم في الألفة متمثلة أمراً محدثاً غرضاً من لي هذا لعدا
حين تجد شخصيات شبيهة بالاشخاص الذين عرفتهم في حياته

وَأَمَّا هَذَا الْحُصْبُ، فَهُوَ نَحِيلٌ يُمْكِنُ أَنْ يَتَمَعَّرَ مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْأَحْجَارِ تُشْبِهُ
الْحُصْبَ، وَهِيَ مَجْمُوعَةٌ دَفْنِيَّةٌ لِضَرُورَةِ إِهْنِهَا تَحْطِيطِيَّةٌ عَلَى الْأَرْضِ، فَتُجَدِّدُ عَمَلُهَا
تَكَرُّدًا لَمْ تَنْسَ لَا تَنْسَ، وَتُجَدِّدُ بِهَذَا وَتُجَدِّدُ بِهَذَا عَمَلُهَا مَطْبُوقٌ، لَمْ
طَرِيقَةً لِأَسْخَرِ لَهَا، وَهَذَا الْأَحْجَارُ يُمْكِنُ أَنْ تَنْصَاعَ وَتَنْصَاعَ ثَلَاثُ مَرَّاتٍ مُتَعَدَّةً
وَيُجَدِّدُ بِهَذَا تَعْمِيرُ هَذِهِ ثَلَاثُ مَرَّاتٍ مُتَعَدَّةً، فَتُجَدِّدُ بِهَذَا تَعْمِيرُ هَذِهِ ثَلَاثُ مَرَّاتٍ مُتَعَدَّةً

وسبق في غرضنا ان نذكر ثلاثة من الخصائص المميزة لأخبار بني نضلة
نحط إلى سحرهم الموهبة الصيفية التي بدرجة حضور الأحداث التي يتألف منها
وتنحصر موهبة المزاج في علاقة من حبيبهم ربيع حلف حبسها في سحرها
بوسطه السحري الحلو على صفحة وألمع في سحرها وحده في سحرها
وهو سحرهم الموهبة الموهبة الموهبة الموهبة الموهبة الموهبة الموهبة

عادياً رغم بعض الإيحاءات* المرغوب عنها)، وهي وجهة النظر التي نلاحظ حسبها الموضوع ونوعية هذه الملاحظة (صحيحة أو خاطئة وجزئية أو كاملة). وستلحق بهذه المقولات الثلاث رابعة لا توجد في نفس المضمار، وإنما هي متصلة بها في حقيقة الأمر اتصالاً متكاملاً. إنها حضور عملية التلطف في الملفوظ الذي عالجه في الفصل السابق من حيث الأسلوب. وستبشرنا هنا من وجهة نظر التخيل محيلين عليها بلفظة الصوت.

إن مقولة الصيغة تقربنا من السجلات اللفظية التي سبق وأن تعرفنا إليها. لكن وجهة النظر هنا مغايرة. فلابد أن يتحدد النص التخيلي بالنسبة للسؤال التالية : نستخبر بواسطة الكلمات كوناً مصنوعاً من الكلمات وآخر مصنوعاً من النشاطات غير اللفظية (سواء أكانت مواداً أم خصائص). وتبعاً لذلك، لن تكون العلاقة بين الخطاب (الذي نقرأ) وبين خطاب آخر أو مادة غير خطائية علاقة تماثل.

وقد نلّ على هذا التمييز في الشعرية الكلاسيكية (التي افلاصورت وتكر لنداية له) ففصحاة اقصر لنكلام و محاكاة قولية اقصر لغير لكلام. " وحقيقة أنه لا داعي بالنسبة إلينا لحدوث عن أية محاكاة (لا في حالة هامشية هي التذرع المحكي)، فالكلمات كما هو معلوم، «غير معنّلة». في الحالة الأولى يتعلق الأمر بإفحام من المفروض أن يكون منطوقاً أو مضافاً لذاته في النص الحاضر. وفي الحالة الثانية، يتعلق الأمر بتسمية وقائع لفظية بواسطة الكلام (وهو أمر «اعتباطي» دائماً وأبداً).

إن قصر أحداث غير لفظية لا يطرأ عليه إذن تنوع في الصيغة (بل كل ما يطرأ عليه إنما هو تنويعات تاريخية تشيخ، بنجاح متفاوت وبحسب مواضع العصر، وهم «الواقعية»). إن الأشياء لا تحمل بآية صرة كانت أسماؤها محطوطة عليها. وبمكس ذلك، فإن لقصر الكلام أنواعاً متعددة. لأن الكلام يمكن أن «يقحم» بضبط متفاوت الأهمية.

وقد اقترح جيزار جينيت التمييز بين ثلاث درجات من الإقحام : (1) الأسلوب الصباثري. وهنا لا تطرأ على الخطاب أية تعديلات. ونجد أحياناً حديثاً عن «خطاب منقول» (2) الأسلوب غير المباشر (أو الخطاب المحكي) حيث نحافظ على «مضمون» الإجابة التي

* connotation

39. ترجمنا mimesis بمحاكاة و digestis بمحاكاة قولية. وقد سمعت ترجمة المصطلح الثاني من حارم النبطي (منهج البهاء وسراج الأبناء)، ويذكر بأن افلاصورت يقسم مجال ما يسمى Lexis (أي مجال أساليب القول) إلى mimesis (وهي محاكاة شيء ما بمحاكاة تامة) و digestis وهو مجرد النص الذي يعنى به كل ما يخلط به الشاعر باسمه الحاضر دون أن يهتم بأن شخصاً آخر يتكلم (م).

فَتَرَضُ التَّنَقُّطُ بِهَا وَلَكِنْ بِإِدْمَاجِهِ حَوِيًّا فِي قِصَّةِ الزَّوْجِ. فَعَالِماً مَا تَكُونُ التَّغْيِيرَاتُ غَيْرَ
نَحْوِيَّةٍ كَأَنْ تُخْتَصِرَ أَوْ نَحْذِفَ الانطِصَاعَاتِ العاطِفِيَّةَ. وَيُوجَدُ نَوْعٌ وَسْطٌ بَيْنَ الْأُسْلُوبِ الْمَسَائِرِ
وَالْأُسْلُوبِ الْغَيْرِ الْمَسَائِرِ، وَهُوَ مَا يَسَمَّى فِي لُغَرْنِيَّةٍ «بِالْأُسْلُوبِ الْغَيْرِ الْمَبَاشِرِ الْخَرَّ»⁽⁴⁰⁾، تَبَيَّنَتْ فِيهِ
الصُّعْيُ الْحَوِيَّةُ لِلْأُسْلُوبِ الْغَيْرِ الْمَبَاشِرِ، وَلَكِنْ يُحْتَفَظُ بِالنُّوِيَّاتِ الدَّلَالِيَّةِ لِلزُّدِ «الْأَصْلِيِّ» لِاسْمِ
كُلِّ الْإِشَارَاتِ اسْمُتَلَقَّةٍ دَلَالَاتِ الْمَتَلَفُظَةِ. فَلَا وَجُودَ فِيهِ لِفَعْلٍ نَاقِلٍ⁽⁴¹⁾ يَسْتَهْلُ الْجُمْلَةَ الْمُحْكِمَةَ
وَيَسْمُهَا (3) وَالدرَجَةُ الْآخِرَةُ مِنْ تَغْيِيرِ كَلَامِ الشَّخْصِيَّةِ هِيَ مَا يُمْكِنُ أَنْ نَسَمِّيَهُ «الْخُطَابُ
الْمَرْوِيَّ»، إِذْ يُكْتَفَى فِيهِ بِتَسْجِيلِ مَضْمُونِ عَمَلِيَّةِ الْكَلَامِ دُونَ أَنْ يُحْتَمَظَ بِأَيِّ عَنَصَرٍ مِنْهُ.
لِتَصَوُّرِ هَذِهِ الْجُمْلَةِ: «أَحْبَرْتُ أُمِّي بِأَنْتِي قَرَّرْتُ الرَّوَاغَ بِالْبُرْتَنِ» هَذِهِ الْجُمْلَةُ تَدْسُ عَلَى
وَقُوعِ فَعْلٍ شَعْوِيٍّ وَتَدَلُّ عَلَى مَحْوَاهُ كَذَلِكَ. لَكِنَّا نَجْهَلُ كُلَّ مَا يَتَعَلَّقُ بِالكَلِمَاتِ الَّتِي تُطَبَّقُ
بِهَا «عَمِيًّا» (أَيَّ السَّخِيلِ).

تَمَثَّلُ صُعْبَةُ حِصَابِ مَا فِي رَحْنَةِ لِدَقَّةِ الَّتِي يُسْتَحْصَرُ بِهَا هَذَا الْعَطْفُ مَرْمُوحَةً
وَأَسْرَحَةً لِقَمُوحٍ عَمْدَاهَا لِمُحْطَبِ الْمَسَائِرِ، وَجَدَ لِدَقَّةُ سَدَبٍ فِي حَالَةِ قَصْرِ وَقَدْ عَرِ
عَطْفِيَّةٍ وَدَرَجَاتٍ وَسَطِيٍّ فِي أَحْدَاثٍ الْآخَرَى.

وَيُوجَدُ مَظْهَرٌ آخَرٌ مِنَ الْإِخْبَارِ هُوَ الزَّمَنُ الَّذِي يَسْمَحُ لَنَا بِالانتِقَالِ مِنَ الْخُطَابِ إِلَى
التَّخِيلِ. وَتَطْرَحُ قِصَّةُ الزَّمَنِ سَبَبُ وَجُودِ زَمَنَيْنِ تَقُومُ بَيْنَهُمَا عِلَاقَاتٌ مَعْيِيَّةٌ: زَمْنِيَّةُ الْعَمَلِ
الْمُقَدَّمِ وَزَمْنِيَّةُ الْخُطَابِ الْمُقَدَّمِ لَهُ. وَهَذَا الْاِخْتِلَافُ بَيْنَ نِظَامِ الْأَحْدَاثِ وَنِظَامِ الْكَلَامِ بِدِيهِ،
وَلَكِنَّهُ لَمْ يَنْلِ حَفْظَةً كَامِلَةً مِنَ النَّظَرِيَّةِ الْأَدْبِيَّةِ إِلَّا عِنْدَمَا اعْتَمَدَهُ الشُّكْلَانِيَّوْنَ الرُّوسُ كَقَرْنِيَّةِ
مِنْ انْقِرَاضِ الْأَسَاسِيَّةِ لِإِقَامَةِ تَعَارُضِ الْمَتْنِ (نِظَامِ الْأَحْدَاثِ) وَالْمِصْنُوعِ⁽⁴²⁾ (نِظَامِ الْخُطَابِ). وَقَدْ
وَضَعَ أَجْدَادُ لِلدِّرَاسَاتِ الْأَدْبِيَّةِ فِي أَلْمَانِيَا مُؤَخَّرًا التَّعَارُضَ بَيْنَ Erzählzeit و erzählte Zeit أَسَاسًا

(40) style ind.root:bre (م)

(41) verbe declaratif، هُوَ مَا يَطْرُقُ فِي الْعَرَبِيَّةِ عَلَى وَجْهِ التَّقْرِيبِ «لِلْعَمَلِ الَّتِي نَسْقُ» نَحْمِلُ لِمُحْكَمَةٍ عَلَى مَرَادِفِ لِقَوْلِ: «وَالْحَمْلُ لِمُحْكَمَةٍ عَلَى الْمَتَلَفَةِ عَالٍ» مَثَرُ «قَالَ» وَ «وَحْدَتُ» وَ «رَوَى». أَلْجَمُ.

142 سَمِعْتُ الْمَتْنَ وَالْمِصْنُوعَ هَذَا بِدَلَالَةِ عَلَى Fabre و sujet مَقْصُودٌ خَطِي رَشِيدٌ آخَرِي «بِطَر» «حَيَاةُ الشَّخْصِيَّةِ» ع. 10،
س. 1776 (ع. 1، س. 1977 تَوَسَّلَ) وَابْرَاهِيمُ الْعَطْفِ (نَهْرِيَّةُ الْمَسِيحِ الشُّكْلِي - مَصُوحُ الشُّكْلَانِ الرُّوسِ - تَرْجُمَهُ) مِنْهُ
جَدِ بِمَا أَلْعَرِ بِهَا مِنْ تَعْدِيقَاتٍ مِثْلَ «مَتْنٍ حِكَايَ»، وَلَا حَوِيٍّ مِنْ «مَتْنٍ فِي هَذَا الْمَحَالِ» مَعَ الْمَصْطَلَحِيَّينَ لِقَدْ بَيَّنَّا أَنَّ
سَدَقَ اعْتِمَادُهَا سَرِيعًا، وَلَا حَرَفٍ مِنَ «نَحْطُ» بَيْنَ [مَتْنٍ] الَّتِي قَدْ تَسَمَّيْنَا بِدَلَالَةِ عَلَى corpus وَمَتْنٍ بِمَعْنَى لَدِي حَمْلَةٍ.
عَمِيَّةٌ هِيَ مَا أَنَّهُ يُمْكِنُ تَرْجُمَةُ corpus «مِصْنُوعَةً» وَنَكْتُرُ بِأَنَّ الْمَتْنَ مَعْنَى الْمَادَّةِ التَّرْدِيدِ فِي صِيغَتِهِ الْوَقَائِعِيَّةِ الْعَامِ وَهُوَ أَمْرٌ
اِغْتَرَاكِيٌّ مَسْجُوعٌ) أَمَا اسْمِي فَيُحْوِلُ إِسَاءَةَ الْوَقَائِعِيَّةِ وَقَدْ حَمِيتُ وَقْفَ بَوَاقِ الْقَصِّ وَأَشْكَاكِهِ الْمُحْتَمَلَةِ (م)

لمدته. (43) وقد كانت وقائع الزمنية منذ عهد قريب موضوع دراسات دقيقة ممّا يُعطينا من وفوف عيب طويلاً⁴⁴ وسكتني بالإشارة إلى أهمّ القضايا التي تطرح في هذا الإطار.

(1) إن أشهر علاقة يمكن ملاحظتها هي علاقة النظام. فنظم الرسم الحياكي (رمر الخط) لا يمكن أن يكون مورباً تماماً لنظام لرسم المحكي (رمر التحيز) وتمة للصورة تسجلات هي: «القل» و«العدد». ومردّ هذه لتسجيلات الاختلاف بين الرمرتين من حيث صيغتهما: رمية الخطأ أحادية العدد ورمية التحيز متعددة. وستجانب سوي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بدهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو تعود إلى الوراء والاستقبالات أو الاشرافات. ويوجد استقبال عندما يُغلنُ مبقاً غمّاً سيحدث. وقد كانت أقصوصة تولسوي موت إيفان إيليتش التي تتضمن حلّ عقدها في عنوانها المثال المناسب لهذا النوع لدى الشكلايين. أما الاسترجاعات، وهي أكثر تواتراً، فتروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل. معادة ما يُشغّ في الروايات الكلاسيكية - إدخال شخصية جديدة قصراً لماضيها أو حتى يذكر لأجدادها. ويمكن لهذين التوعين أن يمتزجا نظرياً إلى ما لا نهاية له (استرجاع في صلب استقبال في صلب استرجاع... فانظر هذه الجملة للبرومت التي يشهد بها جنتيت «وبعد سوات عديدة علماً أننا إذا أكلنا في ذلك الصيف كل يوم تقريباً هليوناً فذلك يعود إلى أن رائحتها تثير في حادمة المطبخ المسكية المكلفة بتقشيرها أزمات زئو حادة حدة تعيب مخرة على رث العسل ويمكننا من جهة أخرى، التمييز بين: محمول لاسترجاع. العودة لرمية بين خضني: السجل وسفنه. «لنذه من تحوي لفعنه وحفدفة في صيغة سطررد وحكنا. طبقاً لشفيع لاسترجاع مع قصة الرئيسية أو عدمه. أن سفنه بباطني أو خارجي وعلى سبيل المثال، يكون قصص حنا (ضرورة) أحسن مترمير سرجة - صلب محمولة مصر

(2) ومن وجهة نظر لمتة يمكن أن نرى بين رمرين سوي من لمبروص - يمتد فيه لفعّل الروائي القديم وبين الرمر الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يسدعيه هذا الرمر.

G. Meier, «Erzählzeit und erzählte Zeit, in Festschrift für

P. Kleckhorn und. Schneider, 948, p. 195-212

E. Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart, J.B. Metzlersche verlagsbuchhandlung, 1955.

A.A. Mendilow, Time and the Novel, London, D. Likhatchev,

Politika drevnerusskoj Literatury, Leningrad, 1967, p. 212-252.

J. Ricardou, Problèmes du nouveau roman, Seuil, Paris, 1967 pp. 161-171.

G. Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972, pp. 77-182

(43) انظر:

انظر أيضاً:

(44) انظر:

ولواقع أن هذا الزمن الأخير لا يسمح لنا بقياسه بدقة، وسنضطرّ دوماً إلى الحديث عن نسب تقريبية. ويمكن التمييز هنا تمييزاً واضحاً بين عدّة حالات، (1) تعليق الزمن أو الموقوفة* ويتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب. وهذا شأن الوصف والخواطر العامة الخ... (2) الحالة المعاكسة وهي ألا يطابق أي جزء من الزمن الخطاب الذي يجري في التخيل وتتمثل بطبيعة الحال في إيقاف مرحلة كاملة أو حذف* (3) لقد عرفنا الحالة الأساسية الثالثة وهي حالة التوافق التام بين الزمنين، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإتمام الوقع التخيلي في صلب الخطاب، خالفة بذلك مشهداً (4) وأخيراً لنا أن نتصور حالتين ومُطَبِّتين عندما يكون زمن الخطاب «طولاً» أو «أقص» من زمن التخيل. ويبدو أن النوع الأول يؤدي بنا حتماً إلى إمكانيتين أخريتين سبق أن تعرضنا لهما، وهما الوصف أو الاسترجاع (لنتذكر مثلاً الأربعة والعشرين ساعة من حياة هارولد بلوم التي نجد عُمرَ كبيراً في قراءتها في أربع وعشرين ساعة. فما من شيء «يُضخّم» الزمن سوى اللازم والاسترجاعات). والإمكانية الثانية واسعة الانتشار، إنها التلخيص الذي يجمع سنوات برمتها في جملة واحدة.

(3) وهناك ميزة أخيرة أساسية في العلاقة بين زمن الخطاب وزمن التخيل هي التواتر*. وأما هنا ثلاث إمكانيات نظرية: القص المفرد حيث يستحضر خطاباً واحداً حدثاً واحداً بعينه. ثم القص المكرر حيث تستحضر عدة خطابات حدثاً واحداً بعينه. وأخيراً الخطاب المؤلف* حيث يستحضر خطاباً واحداً جُمعاً من الأحداث (المتشابهة). ويسنّفي القص المفرد عن التعليق. ولقص المكرر أن يُنسج عن عمليات مختلفة: عن استعادة الشخصية ذاتها للحكاية نفسها استعادة ملازمة، أو عن وجوه متكاملة من قصّ عدة شخصيات للحدث نفسه (مما يخلق وهماً «ميتادياً»)، أو عن القص المتناقض لشخصية أو عدة شخصيات تُشكّلنا في الواقع أو هي المحتوى الحقيقي لحدث بعينه. والكل يعرف الفائدة التي جَنّاها من الروائيون الإنجليز في القرن الثامن عشر خصوصاً في أعمالهم الإسرائيلية (ريشاردسون

* pause

* e / sec

* frequency

* stereoscopic

ومثّلت⁽⁴⁵⁾، وفي رواية العلاقات الخطيرة⁽⁴⁶⁾ يستخدمها لأكلو⁽⁴⁷⁾ لإبراز سداجة البعض (سيهل والسيدة دي مروتوي). وتستخدم هذه الطرائق، بطبيعة الحال، عناصر أخرى من «المظهر اللفظي». ولتكتف هنا بضرورة «التشويه» الزمني الناتج عنها مادام تتابع الأحداث لم يعد يطابقه تتابع الخطابات.

وأخيراً فإن القصّ المؤلف، الذي يتمثل في أن يتحدث خطاب واحد (حملة) عن أحداث تتكرر، هو طريقة معروفة في الأدب الكلاسيكيّ كلّ حيث يقوم مع ذلك بدور محدود. فعادة ما يذكر الكاتب حالة أوني هادئة اعتماداً على صيغة الاستمرار⁽⁴⁸⁾ (ذات القيمة المؤلفة) قبل أن يدخل سلسلة من الأحداث المفردة التي ستكوّن قصّة بأنتم معنى الكلمة. وبروست، كما بين جيت، من الأوائل الذين جعلوا للمؤلف دوراً مهيمناً إلى حدّ أن تجد أحداثاً لم تقع ولاشك إلا مرة واحدة، فتحكى بهذه الصيغة (لقد أبدع بروست «مؤلفاً خادعاً» وهذا شأن بعض المحاورات التي من المسير أن تتكرر دون أن يلحقها تغيير. وهي التي يدرجها بروست ولو بصغر من قبيل . «وإذا ما سألتها سوزان عن قصدها من ذلك، أجابته بشيء من لاحتقار الح...» والأثر العام لهذه الطريقة يمكن أن يكون تعليقاً معيماً للزمن الحديثي.

4 - المظهر اللفظي : الرؤى، الأصوات

إن المقولة الثالثة الهامة التي تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى التخيل هي مقولة الرؤية. فالوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا تقدّم لنا أبداً في «ذاتها»، بل من منظور معين وإطلاقاً من وجهة نظر معينة. وهذه الأنفاظ لصريّة استعاريّة أو بالأحرى مجازيّة. فـ«الرؤية» تحل هنا محلّ الإدراك برؤيته ولكنها استعارة ملائمة، لأن للخصائص المتنوعة للرؤية «الحقيقية» كلّها ما يعادلها في ظاهرة التحيل.

ولم تحظ قضية الرؤية قبل بداية القرن العشرين بعناية هائلة. ولهذا السبب اعتقدنا منذئذ بلا ريب أننا وحدنا السّركميين للمنّ الأدبي. فكتاب برّسي لأبوك⁽⁴⁹⁾، وهو الدراسة المنهجية الأولى المختصة لهذه المسألة، يُسمّى حيلة التخيل⁽⁵⁰⁾ وللعنوان دلالة، وسرّ في

Richardson et Smoller (45)

Les liaisons dangereuses (46)

Charles (47)

«صيغة الاستمرارية غير بها عن L'imparfait» بالفرنسية (48)

Percy Labbock (49)

The craft of fiction (50)

ذلك أن للرؤى أهمية ما بعدها أهمية. ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع حاص وانب إزاء أحداث تُقدّم لنا على نحو معين. فرؤيتان مختلفتان لوقعة واحدة تجعلان منها واقعيتين متميزتين. ويتحدّد كلّ مظهرٍ من مظاهر موضوع واحدٍ بحسب الرؤية التي تقدّمتنا. وقد كُشِفَ عن هذه الأهمية في الفنون البصريّة باستمرار، ويمكن للنظرية الأدبيّة أن تتعلّم الشيء الكثير من نظرية الرّسم. على سبيل الذكر لا الحصر، لاحظنا ذوماً حضور الرؤى ودورها الحاسم في بنية اللّوحة وفي الأيقونات الميزنطيّة. ومن الجلي أن عدّة وجهات نظر اعتمدت في الأيقونة الواحدة طابقاً للدور الذي يجب أن تقوم به الشخصية الممثّلة. فالوجه الرئيسيّ مَوْجّه نحو المشاهد في حين أنه ينبغي أن يكون - حسب المشهد المعروض - مَوْجّه نحو النّحات، ومن المهمّ أن نلاحظ أن الرّؤى الأدبيّة لا تتعلّق بالإدراك الفعليّ للقارئ الذي يظنّ على الدّوام متحوّلاً ورهينَ عوامل، هي من خارج العمل، وإنما هي تتعلّق بإدراك معروضٍ في صلب هذا العمل، أضف إلى ذلك أنه يأتي في صيغة متميّزة. وهنا أيضاً يقدّم لنا تاريخ الرّسم أمثلةً لطيفة. فيكمي التذكير باللوحات المزيّفة، وهي تصاوير مزيّفة، لا تُنهم إذا ما نظرنا إليها من أمام، أي من وجهة النظر الأكثر تواتراً، ونكسأ نرى فيها من وجهة نظر معينة (موزية عموماً للوحة) صورة لشيء معروف معرفة جيّدة. ويبرز هذا التناقض بين وجهة النظر المصاحبة للعمل ووجهة النظر الأكثر تواتراً وإقع وجهة النظر الأولى وأهميّة الرّؤى في فهم العمل.

لقد وَجَدت عدّة نظريات للرّؤى في الأدب، بل لنا أن نقول إنه المظهر الذي حظي في هذا القرن بدراسة الشّعريّة له دراسة أفضل من غيره من مظاهر العمل. وعلينا أن نذكّر هنا بعد كتاب لأنيوك المذكور، على سبيل الإشارة السريعة ليس غير، بكتب كلٍّ من جان بويون⁽⁵¹⁾ الزمن والرواية temps et roman وواين يوث⁽⁵²⁾ بلاغة التخييل Retic of fiction و ب. أوزبشكي⁽⁵³⁾ Poetika Kom pozici و جيزار جيتيت عن خطاب القصة⁽⁵⁴⁾، وقد سلّطت هذه الأبحاث الأضواء على مظاهر عديدة من قضيتنا، ويجب أن نعود إليها ماقشين لها نقاشاً

* snamorphique

Jean Paulton (51)

Wayne Booth (52)

B Uspenski (53)

(54) حسّاساً ذكر عارفين تكتب بلغاتها لأصليّة لأنها لا تتوّج بالعمريّة ولأن بعضها لم يترجم بعد حتى إلى اللّغة الفرنسيّة كما تشهد بذلك المصاوير في «السّعة الفرنسيّة». أمّا «خطاب القصة» فهو القسم الثاني من كتاب حوارات Figures III الصادر عن دار سوي والموسوم في الأصل بـ «Discours du récit» (م).

مفصلاً. أما نحن، فلن نغنى بوصف أنواع الرؤية المعنية بل سنغنى - على عكس أغلب الأبحاث المذكورة - بوصف المقولات التي تيسر أحرّ التمييز بين هذه الأنواع. فكل مثال للرؤية يؤلف، في الواقع وكما تمت دراسته إلى حد الآن، بين عدة خصائص متميزة من المفيد أن نعالجها تباعاً.

(1) إن المقولة الأولى التي توقف عندها هي مقولة المعرفة الذاتية أو الموضوعية التي نملكها عن الأحداث المعروضة (سنحتفظ بهذين المصطلحين في انتظار أن نحدد مصطلحين أفضل منهما...) فالإدراك يحبرنا عن المُدْرَك بقدر ما يحبرنا عن المُدْرِك. وما نسميه إخباراً موضوعياً إنما هو النوع الأول، وما نسميه ذاتياً إنما هو الثاني ويجب ألا نخلط بين هذا الأمر وبين إمكانية تقديم قصة برمتها «بضمير المتكلم»، إن لشره، سواء أكان بضمير المتكلم أو بضمير المائب، أن يُقدّم هذا النمط أو ذاك من الإخبار. ويُسمي هنري جيمس الشخصيات التي لا تُدْرِك فقط بل تُدْرِك أيضاً، بـ«المزاي العاكسة». فإذا كانت الشخصيات الأخرى أولاً وقبل كل شيء صوراً منعكسة على وعي معين، فإن المرأة العاكسة هي هذا الوعي عينه. فنحن لا نظفر في البحث عن الزمن الضائع، على سبيل المثال، بجُلّ أخبار «مارسيل»⁽⁵⁵⁾ من أفعاله، بل من لطريقة التي بها يُدْرِك أفعال الآخرين ويُقوّمها.

(2) إن هذه المقولة الأولى المتعلقة إجمالاً بوجهة عملية البناء التي ينكب عليها القارئ (يُلْتَفَتُ انطلاقاً من إدراك معين نحو الذات أو نحو الموضوع) يجب أن تُمَيِّزها بوضوح عن مقولة ثانية لا تتعلق بنوعية الأخبار المُدْرَكَة بل تتعلق بكميتها أو إن شئت بدرجة عِلْم القارئ. وإذا رُمنا الاحتفاظ بتلك الاستعارة البصرية مُيَّزنا في صلب هذه المقولة بين مفهومين مختلفين: امتداد الرؤية (أو زاوية الرؤية) وعمقها (أو درجة نقاها).

أما «الامتداد» فعادة ما نسمي قطيعة الأفصيين رؤية داخلية أو خارجية، أو كذلك رؤية «من الداخل» وأخرى «من الخارج». والواقع أن الرؤية «الخارجية» المحض، أي التي تكتفي بوصف أفعال لما أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أي تأويل وأي تدخل من فكر البطل - النفاص، لا توجد أبداً في حالة حار وإلا أدت إلى اللامعقول.

⁽⁵⁵⁾ بطبيعة الحال يذكر طودوروف ه عنوان رواية بروت الشهيرة ومارسيل هو البطل وهذا المثال الذي يضره طودوروف أو بالأحرى يشير إليه من أكثر الأشكّة دلالة في هذا السياق نظراً إلى أنباء الرؤية على ما يُعرف بـ«تيار الوعي» بكل تنويعاته. (م).

وليس من باب الصدفة أن استعملت هذه التقنية بكثرة في روايات داشيل هامات⁽⁵⁶⁾ البوليسية لكي تؤدي إلى جعل اللفز أكثر إبهاماً. لا يتعلق الأمر إذن بتقابل بين الداخلي والخارجي بدرجة حضور «الخارجي». إن الرؤية الأكثر داخلية هي تلك التي تقدم لنا أفكار الشخصية. وعلى هذا النحو يرى قالمون وهورتاي في رواية العلاقات الخطرة الشخصيات الأخرى «من الداخل»، بينما تقتصر الفتاة الصغيرة فولونج⁽⁵⁷⁾ على وصف سلوك من يحيطون بها أو تأويله تأويلاً حاطئاً. وكذلك أمر التباين بين رؤية كاتان ورؤية بنجي في الصخب والعنف⁽⁵⁸⁾ الذي كان على درجة كبيرة من القوة. هذا الفرق ليس كبيراً بين «زاوية» الرؤية كما حدّدها وبين «عمقها». فيمكن ألا نكتفي بـ«السطح»، سواء أكان فيزيائياً أم مسمانياً، بل أن ننفذ إلى نوايا الشخصيات اللا واعية وأن نقدم تشرحاً لفكرها (وهو ما لا تستطيع الشخصيات نفسها).

ولنأخذ مثلاً يدعّم مقولتي «الوجهة» و«العلم» هاتين.

«كان ينظر إلى السيدة دُمُتْراز، وكان يحدها جذابة رغم فمها الطويل شيئاً ما، ومنخريها المنفتحتين مفتاحاً كبيراً. لكن أناسها كانت فريدة، لخصلات شعرها ما يشبه الارتقاء المشير، وجهتها التي لها لون العقيق تبدو محملة بأشياء عديدة وتدل على سيد» (التربية العاطفية).⁽⁵⁹⁾

لنا هنا خبر موضوعي عن السيدة دُمُتْراز وآخر ذاتي عن فريدريك ملتصق من أسلوبه في الإدراك والتأويل. يتم إدراك السيدة دُمُتْراز حسب زاوية محدودة نسبياً، إذ لا تقدّم لنا عنها إلا صفات جسدية. ويقدم فريدريك بعض التأويل. لكن تأملوا كيف تم إدخالها بحذر. فالارتقاء مسبق بما يشبه «وجهتها تبدو» محملة وتدل (وهو فعل يعني «الدلالة» ولا يعني «الكيونة»). إن فلووير لا يصدق إذن أي افتراض من افتراضات «مرآة العاكسة».

3) يجب أن نتقن هنا مقولتين تسمحان لنا بإثبات أنواع فرعية للرؤية، وإن لم تكن لهما صلة بالبصريات بل معنى الكلمة، وتتمثلان في انتعاض بين الوحدانية والتمدد من جهة، وبين الثابت والمتحول من جهة أخرى، فعلاً يمكن أن تُعدّل كل مقولة من المقولات السابقة وفقاً لهذه الثابت الجديدة. فالشخصية الواحدة يمكن أن تُرى «من الداخل» (وهذا

Dashiel Hammett (56)

Volanges (57)

رواية للكاتب الأمريكي هولكر (م).

رواية للكاتب الفرنسي فلووير (م).

يؤدي إلى «تبشير داخلي» أو أن تُرى كلها، مما ينتج قصة ذات «سارد غليم». والحالة الثانية نجدتها عند بوكاتشي في الديكاميون⁽⁶⁰⁾ حيث يعرف السارد نوايا كل الشخصيات بالطريقة عينها. أما الحالة الأولى فنجدتها في الرواية الأكثر معاصرة، وقد طبق هنري جيمس هذا المبدأ بصراحة شديدة. والرواية الداخلية كذلك إما أن تطبق على شخصية ما طول القصة، وإما في جزء من أجزائها فقط (كما هو الشأن في المعسكر المحصن لجون كوتر باوين).⁽⁶¹⁾ وهذا التغيير في الرؤية إما أن يكون منظماً أو غير منظم. فإذا نظر جيمس مثلاً «من الداخل» أثناء رواية واحدة إلى عدة شخصيات فإن الانتقال من شخصية إلى أخرى يتبع رسماً صارماً يمثل أحياناً ترساة الكتاب نفسها. لكن ممارسة جيمس لا تبدل أبداً على أن هذا الأمر هو الأكثر انتشاراً، أو على أنه الأمر المنشود.

ونلاحظ مع أوزبشكي أن التغيير في وجهة النظر - ولا سيما المرور من الرؤية الخارجية إلى الرؤية الداخلية - يضطلع بوظيفة مماثلة لوظيفة الإحار بالنسبة للنوحة. فهو يصلح للانتقال من العمل إلى محيطه (أي «اللا - العمل»)⁽⁶²⁾.

4) إن الأخبار التي تحصل عليها عن العالم المتخيل إما أن تكون ذات طبيعة موضوعية وإما أن تكون ذات طبيعة ذاتية. ويمكن أن تتفاوت من حيث الامتداد (داخلية وخارجية). ولكن يوجد بعد آخر يجب علينا أن نصفها طبقاً له. إما أن تكون غائبة أو حاضرة. وفي الحالة الأخيرة يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة. وقد تحدثنا إلى حد الآن عن هذه الأخبار وكأنها هي صحيحة دائماً، لكن يكفي أن يكون تأويل فريدريك لشكل خلاصات السيدة دمبرار سيئة، وأن تكون ثقتنا به عمياء، حتى نصبح بإزاء وهم لا خبر. وهذه الرؤية السيئة لا تصحب ضرورة خطأ شخصية من الشخصيات إذ من الممكن أن يتعلق الأمر بإخفاء متعمد.

ونكتي يتم الاعتقاد في وهم ما، يجب أن يتوفر خبر مهما تكن درجة خطئه. والحالة القصوى لغياب الخبر كلياً ممكنة أيضاً، وعندما لا نكون في حالة توهم بل في حالة جهل.

* focalisation

(60) جيوفاني بوكاتشي (Giovanni Boccaccio)، كاتب إيطالي (1313 - 1375) صاحب مجموعة من الحكايات التي بُنيت على أساس تفاصيل قصص عديدة من نية قصة إيطالية على السارد في الأدب العربي مع «كيفية ودمنة» أو ألف ليلة وليلة. والـ Decameron هو عنوان هذه الحكايات. وقد درسها طودوروف مشتملاً درس «ألف ليلة وليلة». (م)

(61) John Cowper Powys

(62) B. Uspenski, l'alternance des points de vue interne et externe en tant que marque du cadre dans une œuvre

littéraire, Poétique, 9, 1972, pp. 130-134

ولا سي في الوقت نفسه أنه لا وجود لوصف كامل بموجب طبيعة اللغة نفسها لا يمكن إدراك نعيم التقص على أي وصف - دامت الصفحات الموائية له لا تدب على إحصاء متعقّب بقطعة معينة من غصّة. إن أول مثال يستحضره الدهر. وإن كان المثال لأثني من بين ألوف أخرى. هو مثال اعتيالي روجيه أكرود¹ حيث غفل السارد عن أن يقول له بأنه ارتكب الجريمة... إن الجهل والنهم يتطلبان إذن سطين من «التصويب» (وانطلاقاً منهما فقط، يتدأ في الوجود) : الإخبار بالمعنى الحضري للكلمة، والتأويل الجديدة لما كنا قد ألقينا به إلهاماً محدوداً.

5) وتبين أخيراً في نطاق الرؤية مقولة واردة على حدة نوعاً ما هي مقولة التقويم الذي يتناول الأحداث المعروضة يمكن لوصف كل جزء من أجزاء الحكاية أن يتضمن تلميهاً أخلاقياً، بل إن غياب مثل هذا الحكم يمثل موقفاً له أيضاً دلالاته. وليس من الضروري أن يكون هذا التقويم مضرراً به في صياغته حتى يتلفها. فلكي نخمن التقويمات المقدمة علينا أن نعود إلى قانون مبدئي وإلى ردود فعل نفسية تجري مجرى ردود الفعل «الطبيعية». وكما أن لقارئ ليس مجزراً على التمسك برؤية «خارجية». وإنما بوسعنا أن يستنتج «داخلاً» مختلفاً شديد الاختلاف، فإمكانه في هذا الصدد ألا يقبل الأحكام الأخلاقية أو لعمالية السابعة من الرؤية. وتاريخ الأدب حافل بأسئلة عديدة عن انقلاب القيم الذي يجعلنا نحترم «الأشياء» ونحتقر «الأخبار» في عمل تحبلي بعيد عنا به فيه الكفاية.

ويبدو أن الأدب، بعد الاعتماد المعنوم للطريق التي أوجدتها الوعي بالروى لدى مجموعة من الكتاب بدءاً من هنري جيمس ووصولاً إلى فولكنر، ما عاد يُعبر هذه المسألة لأهمية نفسها. ولعل ذلك يعود إلى ما في الكتابة الحديثة من نزعة إلى ألا تفضل على أن تُريماً أي شيء. فهي خطاب دون أن تكون تخيلاً. ونظر كيف يتفصل نحن لا رؤية . «يبدو أنني أنكم، لست أنا، ليس مني. هذه بعض التعميمات حتى أبداً. ما العمل، ما عساني أفعل، أي طريقة أتوخى ؟ أياخراج مخض أم إثباتات وضروب من النقي التي أنطلمها تباعاً أو عاجلاً أم أجلاً. لابد أن هنالك وسائل أخرى. وإلا كان اليأس من كل شيء».

(ص بيكييت L'Innommable).

في هذا الخطاب، الذي يعود باستمرار على ذاته، والذي لا يعالج أمراً آخر غير ذاته، لم يفت من مكان للروى. فدورها تضطلع به سجلات الكلام، وإذا كانت ترسانة العمل عند

حيث تتكوّن من التلاعب بالرؤى فإنها عند موريس روش⁽⁶⁴⁾ تتكوّن من تدبّر معين لنسجلات، ونلمس هنا حدوداً هي حدود الفائدة الحاصلة من دراسة المظهر اللفظي للنص، مادام هذا المظهر في علاقة تزامن مع التخيل.

إن كلّ مقولة من مقولات المظهر اللفظي التي عالجناها إلى حدّ الآن يمكن أن نعود إليها من منظور آخر لا نقفد فيه بُعد علاقة بين الخطاب والتخيل الذي يخلقه، بل نعدّد علاقة بين الإثنين مجتمعين وبين من يضطلع بالخطاب. أي «الذات المتلفظة»، أو كما يقال عادة، السارد وهذا ما يجرّنا إلى قضايا الصوّت السردّي.

إن السارد هو الفاعل في كل عملية البناء التي محصناها. وتبعاً لذلك تدلّنا كلّ مقومات هذه العملية، بصورة غير مباشرة، على ذلك الفاعل. فالسارد هو الذي يُجسّد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، وهو الذي يُخفي أفكار الشخصيات أو يُخلّوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوّره «للنفسية»، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المخكبي ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد.

إلا أن درجات حضور السارد يمكن أن تكون شديدة السوع، لا لأنّ تدخلاته كما ذكرنا يمكن أن تتفاوت في درجة الكتمان، بل كذلك لأنّ للقصة وسيلة إضافية لجعل السارد حاضراً، وتمثّل في إبراره ماثلاً داخل العالم المتخيل والاختلاف بين الحالتين كبير إلى درجة استعمال مصطلحين مختلفين أحياناً للتمييز بينهما، فلا حديث عن سارد إلا في حالة هذا التمثيل الصريح، ولا تُخصّص عبارة الكاتب الضمنيّ إلا للحالة العامة. ولا يذهب بنا الظن إلى أن ظهور ضمير المتكلم «أنا» كافٍ للتمييز بين هذا وذاك، فبوسع السارد أن يقول «أنا» دون أن يتدخل في العالم المتخيل، وذلك بأن لا يقدّم نفسه شخصية من الشخصيات بل مؤلفاً يكتب الكتاب (والمثال التقديدي هو جاك القديري).

ونجد أحياناً نزوعاً إلى التقليل من دور هذا التعارض، انطلاقاً من تصوّر حصري للغة. والحال أن بين القصة، التي يرى فيها السارد كلّ ما تراه الشخصية دون أن يظهر على مسرح الأحداث، وبين القصة التي تقول فيها الشخصية - السارد «أنا» حدوداً لا تُخترق. والخلط بينهما يعني اختزال اللغة إلى الصفر. فرويتشك منزلاً وقولك «أرى منزلاً» عملان لا يكفي القول بأيهما مختلفان بل ينبغي أن نقول إنهما متعارضان. والأحداث لا «تروى» أبداً نفسها نفسها، فعملية التعبير باللفظ لا يمكن اختزالها، وإلا خلطنا بين «الأنا» والذات المتلفظة لتحقيق

التي تروي الكتاب، وما إن تصح الذات المتنفذة ذات للملفوظ حتى تصير الذات التي تلمظ ذاتاً أخرى فالعديد عن النفس يدل على أن النفس ما عادت «هي هي» إن المؤلف لا مسمى. وإذا أردت تنبئته فإنه يترك ما الاسم، ولكن دون أن نحدد حصة إنه يلحاً دائماً وأبداً إلى حل التكبير. إنه هارب دوماً مثل أي ذات متنفذة لا يمكن من حيث هي كذلك أن تصوّر فهي «هو بحري» نجد «هو» أي ذات للملفوظ، وبعد «أنا» أي الذات المتنفذة وفي «أنا أخرى» نغرس ذات متنفذة ملفوظة بين النصيرين، أخذة من كل صير جزءاً من مصوبه السابق، ولكن دون أن تريبهم كلياً فكل ما تقوم به إنما هو غموضاً، لأن «الهو» و«الأنا» موحودان دوماً بهذا «الأنا» الذي يجري ليس هو نفسه الذي يتلفظ. فهنا لا نحترق لإتسار في وحد، وإنما نحمل من الاثنين ثلاثة.

ولسارد الحقيقي الذات المتلفذة في نص تقول فيه شخصية ما «أنا» لا يكون هي ذلك لا أكثر تكراراً. فالقصة المبرودة على لسان ضمير المتكلم لا توضح صورة سارده بل تجعل ضمنية أيضاً. وكل محاولة توضح لا يمكن أن تؤدي إلا إلى إخفاء الذات المتلفذة. فمع سبر شيئاً فثيقاً نحو لاكتشاف. إن هذا الخطأ، الذي يعرف بأنه خطأ، لا يقوم إلا بأحشاء خصل نصه خطأ.

ومن الخطأ لحسم أيضاً أن فصل كلياً هذا السارد عن «الكتاب الضمني»، وإن اعتبره بساطة شخصية من بين الشخصيات ولنمقاربه بين القصة والسرحة أن توضح المسألة. ففي السرحة تمثل كل شخصية مصدرًا للكلام (ولست سوى مصدر الكلام) لكن الاختلاف بين لشكيب الأدبين أعظم. ففي قصة يقول فيها السارد «أنا» تقوم شخصية من بين الشخصيات الأخرى بدور تنفرد به لوحدها. وفي السرحة تؤخذ كل الشخصيات في نفس المستوى. ونجد هذه الشخصية - السارد مرسومة بطريقة تختلف عن الشخصيات الأخرى، فإذا استطع أن نقرأ ردود الشخصيات ووصف السارد لها في وقت واحد فإن الشخصية - السارد لا توجد إلا في صلب كلامها وعلى وجه التدقيق لا يتكلم السارد كما يفعل الأبطال لقاعلون في القصة. بل يبرر ذلك ما يكون عن مريج بين السارد فإن للسارد «يسرد» الكتاب وصفاً فريداً من نوعه، إنه مختلف عن الشخصية التي كان من الممكن أن يكونها لو سئله «هو»، ومختلف عن السارد (الكتاب الضمني) الذي هو «أنا» مضرة.

ويجب أن نصف آله بوع الشخصية - السارد أن تقوم بدور مركزي في نطاق التحلل (كأن يكون الشخصية الرئيسية) أو أن تكون على العكس من ذلك مجرد شاهد كثر. وهذا

مثال عن الحالة الأولى من بين أمثلة أخرى عديدة : مذكرات بيت الموتي، وعن الحالة الثانية الإخوة كرامازوف. وبينهما حالات وسطى لا تدخل تحت حضر إذ نجد (إذ أردنا الاقتصاد على بعض الأمثلة المتباعدة) زَيْتُكُومُ في الدكتور فاموست وتريشترام شمدي وكذلك الدكتور وأطس الشهير.

وما إن نتعرف على سارد الكتاب (بالمعنى الواسع لكلمة سارد)، حتى يتحتم علينا أن نقر بوجود «مرافقه»، أي الذي يوجه إليه الخطاب الملفوظ وهو الذي سميّه ليوم المسرود له⁽⁶⁾ وليس المسرود له هو القارئ الفعلي تماماً، كما أن السارد ليس هو الكاتب علينا ألا نخلط بين الدور وبين الممثل الذي يؤديه. وهذا الظهور المتزامن لا يعدو أن يكون جزءاً من القانون الدلالي العام لذي يكون بمقتضاه «الأنثى» و«الأنثى» (أو بالأحرى مرسَل ملفوظة ومتنقيه) دوماً مرتبطين أشد الارتباط. ووظائف المسرود له متعددة، فهو يمثل محطة بين السارد والقارئ، ويساعد على تدقيق إطار السرد، ويفيدنا في تمييز السارد، ويبرز بعض الأغراض، ويجعل الحكمة تتقدم، ويصبح الناطق باسم التجربة من العمل (برأس مرجع سابق). إن دراسة المسرود له ضرورية لفهم القصة بقدر ما هي ضرورية دراسة السارد.

5 - المظهر التركيبي : بُنى النص

ولنفتن الآن بالمجموعة الأخيرة من قضايا التحليل الأدبي التي جمعناها تحت اسم المظهر التركيبي من النص ونسلم هنا بأن كل نص قابل لأن يحلل إلى وحدات ذاتها. وما يمكن اعتياده مقياساً أولاً، نميزه بين العديد من البنى النصية، إنما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور.

وبخصوص التمييزات الآتية، لابد من التأكيد على أنه يكاد يكون من المستحيل أن توجد منفصلة. فالعمل المعين يستعمل في آن عدة أنماط من علاقات وحداته فيما بينها. وهو تبعاً لذلك يخضع إلى عدة أنظمة، فإذا قلنا إن كتاباً ما يمثل على وجه الخصوص هذه البنية دون تلك، فالمقصود أن العلاقة المعنية هي المهيمنة. وقد سبق أن اعترضكم مفهوم المهيمنة هنا أو الأهمية عدة مرات في هذه الدراسة. ولكن لا يزال من العسير علينا توضيحه توضيحاً

تمَّ، وكتفي دُفُور. هذه نمية مظهر كنه استمر في حط علاقات الأكرتوتس
وحدثا. وهذا يحد مظهر كنهية انصر هذه العلاقات بين لوحات في وقت منصرفه

حيز بين حطين من لانتقدم حقي، متعيب هذا لافترح لدى تقدمه يومسكني
إن نرس انصر بعينية بما حسب حطين رئيسين فبما أن نحصع ليس سنية
سرحه من نظام رسمي معين. وبما أن نعرض دور عتار رسمي كأن يكون ذلك في
تعلق لا عتار فيه لأنه سنية دحقة. " أما لعل لأن نمية نظام حقيقي ونرمي
وَمَا تمي، الذي كنه يومسكني سنيا، فسميه لظام انكسي

(1) النظام المنطقي والزمني

يحتك جمل الكتب التخيلية في الماضي يطام يمكن أن نمية بالزمني والمنطقي في
الوقت نمية. ولنصف في الحال أن العلاقة المنطقية التي عادة ما تفكر فيها هي الاستتباع أو
كما يقال عادة لسببية

إن السببية على ارتباط وثيق بالزمنية. حتى إنه يسهل الخلط بينهما. وفيما يلي
طريقة فورستر⁽⁶⁶⁾ في بيان الفرق بينهما. لقد افترض أن الإشتين متوفران في كل رواية،
وأن السنية تكون الحكمة، أما الزمنية فتكون القصة. فهما الملك ثم مانت الملكة قصة
ودمات الملك ثم مانت الملكة حور عليه» حبكة (Aspects of the Novel)

ولكن لما كان لكل قصر سببي نظام زمني فإنما لا تتمكن من إدراك هذا الأخير إلا
نادراً. والسبب في ذلك نوع من العقلية الحتمية التي تربطها بشكل لأواع بالحس الأدبي
ذاته. كتب رولان بارط⁽⁶⁷⁾ يقول: «إن من شأن النشاط السرد أن يخلط بين التسابع
والتلازم. مادام ما يقع عند يُقرأ في القصة على أساس أنه مُسبَّب به، فيصبح القص بهذا
المعنى تصديقاً كلياً للحظ المنطقي الذي داته النزعة المدرسية، مضاعف على هذا النحو.

(66) Théorie de la littérature يوجد ترجمة عربية لهذا الكتاب الذي جمع فيه طودورو. موصفاً للشكلايين نرس وسيد
نومسكني فترجم عن الروسية وهم لها مدرسة قيمة وقد نجر الترجمة برهية الحظ ونوعها «طريقة سميج
«شغلي» موصفاً الشكلايين «نوس» وصدرت عن الشركة العربية للناشر بين المتحمين بالانثرك مع مؤسسة لأحدث
«طريقة ط. 1، ص. 1682

هذا الأمر وقع بعد ذلك، إذن فهو وقع بسببه ⁽⁵⁹⁾ إن تسبّع لسطقي هو في مصر
ب. علاقة أمتي كثير من تتابع (رضي) وب. تلام فهو لم يرى منهم إلا لأول.

ويمكن أن تتصور حالات يلتقي فيها المنطقي والزمني في حالتها الختام، مفصول
أحدهما عن الآخر. ولكن تكون عندئذ مجبرين على الخروج من حقل ما يتس في العادة
أدباً. فأما التتابع الزمني المحض المفرغ من كل سببية فمهم في الوقائع والحوادث
وابيوميات الخاصة أو «يوميات السفينة». وأما السببية الخالصة فهي تطفئ على الخطاب
البدهي (خطاب المناطق) أو الخطاب الغائي (وغالباً ما يكون هو خطاب المحامي أو
الخطيب السياسي). في الأدب نجد وجهاً آخر للسببية الخالصة في جنس رسم الشخصيات
أو في أجناس وصفية أخرى حيث لا بد من إيقاف مجرى الزمن (وكمثال يتن على ذلك
أقصصة امرأة صغيرة لكافكا) وعلى العكس من ذلك، يُرفض أحياناً ضرب من ضروب
الأدب الزمني، في ظاهره على الأقل، الخضوع إلى السببية. وبوسع هذا العمل أن يأخذ
صراحة شكل وقائع أو شكل «سفا» ⁽⁶⁰⁾ وهذا هو شأن Budden-brooks. لكن مثال الخضوع
إلى النظام الزمني الأكثر بروزاً إلى العيان هو عوليس لجويس. فالعلاقة الوحيدة، أو على
الأقل الأساسية، بين الأفعال القصصية، هي تعاقبها المحض، إذ يتنقل لنا دقيقة بعد دقيقة ما
يحري في مكان معين أو في ذهن الشخصية. ولم يعد من مكان هذا للاستطرادات كما
عرفت الرواية الكلاسيكية، لأنها تعلن عن وجود بنية أخرى غير البنية الزمنية. والشكل
الوحيد الذي يمكن أن تقبل فيه هذه الاستطرادات هو أحلام الشخصيات وذكرياتها ⁽⁶¹⁾ وكل
ما تقوم به هذه الحالات الخاصة إنما هو إبرار الترابط الدائم بين الزمنية والسببية. حيث تقوم
السببية بالدور المهيمن ولكن السببية يمكن أن تقسم بدورها إلى عدة أنواع فحسب المنظور
الذي هو منظورنا، هاك مقابلة تهمنا أكثر من أية مقابلة أخرى، وتتمثل في معرفة ما إذا
انعقدت بين الوحدات السببية الذي علاقة مباشرة، أم إن كانت هذه العلاقة منعقدة بواسطة

(59) باللاتينية في الأصل - apost hoc, ergo propter hoc (م)

(60) saga، قصة تاريخية أو ميتولوجية من الأدب السكندامي (م)

(61) ليس هذا الشكل من أشكال الزمن المرجعية هو الوحيد الذي يعبره النص فإلى جانب زمته المفقود توجد زمته المنطق
تتكون من سلسل «خطبات الخطاب» أي من تسلسل الأحداث الزمنية التي يقتضي لنا الخطاب بشأن تلفظه هو. وهذه
لنطقه بالذات هي التي تجعل الزمن الحاضر رس المنطق. فالأثر انصاع إلى هذه الزمنية يوجد في حاضر لا يتوقف.
ويمكن أن نسمي هذه الزمنية الثانية «زمن الكتابة» في مقابل الزمن المعروف ويتكون الأثر أحياناً من التلاعب بالزمن
بهاتين الرستين وهذا شأن l'emploi du temps ليشان بوتور Michel Butor حيث يقوم زمن الكتابة بدور ترواده أحياناً
شيئاً مشابهاً إلى أن يحق الزمن المعروف في آخر الكتاب عندما تقتضي الزمنيات المتعددة الأخير. و لم يعد للزمني وقت
يصدره هي رواية الحكاية لنا

فانون عام. وما هذه الوحدات إلا تجسيم من تجسيماته. واعتباراً لاعتماد هذه السببية أو تلك. سمي القصة التي تهيض فيها نسبياً الأولى قصة ميثولوجية ونسبي القصة التي تهيض فيها السببية الثانية قصة إيديولوجية.

أ) إن القصة التي سميناه هنا ميثولوجية هي أول أنواع لقصص التي أوجدت أعمالاً تبيين فيها تأثيرات «نبوية». فقد نشر دارس الفلكلور الروسي فلاديمير بروب سنة 1928 أول دراسة منهجية عن هذا النمط من القصص⁽⁷²⁾ أخذاً بأفكار معاصريه الشكلانيين الروس. وقد عني بروب، والحق يقال، بنسب أدبي فريد من نوعه هو خرافة الجنّيات، ولم يدرسه إلا استناداً لسادج روسية ولكن ذهب لظن إلى حد أنه تمّ لتوصل إلى العناصر الأولية لكل قصة من هذا النوع. وعادة ما سلكت الدراسات العديدة، التي اقتبست من بروب، اتجاه التعميم⁽⁷³⁾ ونسعود إلى هذا النمط من القصص في الفصول اللاحقة باستفاضة أكثر.

يجب ألا تُخضّر سببية في العلاقة بين الأفعال القصصية فحب (كما يميل إلى ذلك بروب)، إذ من الممكن أيضاً أن يؤدي الفعل إلى حالة معينة أو أن تثيره حالة ما ويجزئنا هذا إلى القصص لموسومة بـ «النفسية» (لكننا سنرى أن هذا المصطلح يمكن أن يتضمن طواهر مختلفة). وقد بين رولان بارت في دراسته «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص» مدى ضرورة إبراز للوحدات التي نجدها في مفهوم السببية. فبجانب الوحدات التي تنسب في وجود وحدات متشبهة، أو تكون هذه الوحدات سبباً في وجودها (واتي يسميها «وظائف») يوجد سطح آخر من الوحدات يسمّى «قارئ»، لا تحليل «على فعل مكمل ومنطقي، بل تحليل على متصور متوحد بأشكال متفاوتة ومع ذلك فهو ضروري لفهم الحكاية. هناك قارئ نحصر طبائع الشخصيات وأخبار لها مساس بهويتها، وملاحظات حول «الجو»، إلخ...».

ب) إن القصة الإيديولوجية لا تقيم علاقات مباشرة بين الوحدات التي تكونها، ولكن هذه الوحدات تبدو أمام أنظارنا كتجليات عديدة لفكرة واحدة وقانون واحد. وأحياناً يصبح من الضروري الذهاب بالتجريد إلى أبعد حد، بغية إيجاد العلاقة بين فعلين قصصيين يبدو تواجدهما منذ الوهلة الأولى من محض الصدفة.

⁽⁷²⁾ V. Propp, Morphologie du conte, Seuil, Paris, 1970.

صدرت ترجمته التي قام بها «إبراهيم الحبيب»، وهي بعنوان «مورفولوجية الحكاية». مير، الرضا، 1986.

⁽⁷³⁾ لكي نحصل على فكرة إحصائية عن هذه التطويرات انظر.

Cl. Bremond, Logique du récit, Seuil, Paris, 1973.

Fh. Hamon, «Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit», Le français moderne, 40 (1972), pp. 203-221.

ولنتأمل عن كثب مثال أدولف لكونستان⁽⁷⁴⁾، فما يحكم سلوك الشخصيات هنا هو أساساً قاعدتان، تتبع الأولى من منطق الرغبة فيما ليس لدينا والنفور بما هو بحورتنا، وتبعاً لذلك، تزيد العوائق في الرغبة، وتخدمها المساعدة. وقد كانت الضربة الأولى التي سددت لضرب أدولف عند تحليّ إليشور عن الكونت ذو ب*** لتعيش بالقرب منه، والضربة الثانية عندما هبّت لمعاجته إثر الجرح الذي أصابته، فكل تضحية من إليشور تفيض أدولف، فهي تجعل الأشياء التي يرغب فيها ثقل شيئاً فثباتاً، وبالمقابل عندما قرر أب أدولف أن يجعلها يفترقان كان التأثير معاكساً. وقد علّى أدولف ذلك صراحةً، «بعزمك إبعادي عنها قد تجعلني أتملق بها إلى الأبد». والأمر الأساسوي في هذه الوضعية يتمثل في أن الرغبة لا تنفك عن كونها رغبة رغم كل شيء، لاستجيب إلى هذا المنطق المعين، أي أنه لا تنفك عن جعل المعجز عن إشباعها يتألم.

والقانون الثاني في هذا الكون هو قانون أخلاقي أيضاً، صاغه كونستان على هذا النحو: «قصص القصص في وحدة هي لأمة لدي سنت فيه، وأعظم مبادئ لا يحكمها أن نرى حجة إليشور هي مرق فدا حجة، وليس بعد - سطه حجة - من أساس أبحث عن الخير ما دامت سعادة الواحد منا تعني دائماً شقاء لآخر. ونحن نأخذ نظمها على أساس تمسكنا بفعل أدنى ما يمكن من الشر، وهذه القيمة السلبية هي التي تتمتع وحدها بمنزلة مطلقة، وعندما يتناقضان تغلب تعاليم هذا القانون على تعاليم القانون الأول. لذلك كان من العسير على أدولف أن ييؤج بالحقيقة إلى إليشور. «وإن أتحث على هذا النحو رأيت وجهها وقد غمرته الدموع فعاء، فتوقفت وتراجعت ونكرت ما قلت وفترت إليها الأمر، (الفصل 4). وفي الفصل السادس سمعت إليشور كل شيء حتى النهاية، فستقطعت مفتيحاً عليها، ولم يكن من أدولف إلا أن طمأنها بشأن حبه لها. وفي الفصل الثامن كانت له تبلة لهجرها، ولكنه لم يستغل؛ «أستطيع معاقبتها على تهوّر دفعها أنا إليه، ثم أبحث في ذلك التهور يفتاق مارد عن تعلقة حتى أخرجها بلا شفقة؟» إن الشفقة نسبق الرغبة.

وهكذا فإن أعمالاً قصصية منفصلة ومستقلة، غالباً ما تقوم بها شخصيات مختلفة، تكشف عن القاعدة الموحدة نفسها، وعن الانطام الإيدولوجي ذاته.

لقد أدخل أدب القرن العشرين عدة تنقيحات جذية على صور انسانية القديمة، إذ سعى في غالب الأحيان إلى الخروج كلياً على سلطانها. وحتى عندما خضع إليها فإنه قد غير منها

أيضاً تغيير. من جهة، شدُّما قلَّلَ الكُتَّابُ منذ نهاية القرن الماضي من الأهمية المطلقة للأحداث الموصومة. فبينما كانت السائر والموت تمثِّل في السابق الميدانَ المفصل للأدب، فإنَّ الأدبَ توجَّه مع قلوبير ونفيكوف وخويس نحو ما لا معنى له، ونحو ما هو يومي، حتَّى لكَانَ سببُهُ هِجَاءً للسَّبَّيَّة. ومن جهة أخرى استبدل أدب استيهامي في أصله سببة المطلق الصحيح بسببة لامعقولة، إنَّ صحَّ التعبير. إنَّنا هنا في مجال السَّبَّيَّة المضادة، ولكنه أيضاً مجال سببة. وينطبق هذا على قصص كافكا وكُمبُرُوفِش⁷⁵، كما ينطبق شكل آخر على «أدب العبث» الحديث جداً. إنَّها سببة مختلفة بطبيعة الحال أيَّما اختلاف عن سببة بوكاتشي.

ويسمى أن تتحسَّب، خلال معالجتنا للسَّبَّيَّة، حرصها فيما يمكن تبيته بالسَّبَّيَّة الصريحة. ثمة اختلاف بين «رَمْي مُحَدَّد خَجَرًا. تَكَثَّرَت النافذة». وبين «تَكَثَّرَت النافذة لِأَنَّ مُحَدَّدًا رَمْيَ خَجَرًا». فالسَّبَّيَّة حاضرة في كلا الحالتين، غير أنَّها ليست صريحة ما عندا الحالة الثانية. وغالباً ما اعتمد هذا الفارق لتمييز الكاتب الجيِّد عن الرَّذِيء، باعتبار أنَّ الكاتب الرَّذِيءَ يَغنَى إلى السَّبَّيَّة الصريحة. لكن يبدو أنَّ لا أساس لهذا الرأْي. قيل إنَّ أدب الجماهير (البوليسي والخيالي - العلمي وأدب الجاسوسية) يتَّسم بسببة بديهية وفظة. لكننا رأينا أنَّ هاتمت هو نموذج الكاتب الذي يحذف الإشارات ذات الصلة بباب السَّبَّيَّة.

وإذا ما انطلمت فسة ما وفق نظم سببي، واحتفظت مع ذلك بسببة ضمنية، فإنها تجبر القارئ المُضطرَّ على إتمام العمل الذي امتنع السارد عن القيام به. وبما أنَّ هذه السببة ضرورية لإدراك العمل فإنَّ على القارئ أن يَتِمَّها، عندئذ يجد نفسه خاضعاً للعمل أكثر من حصوله له في الحالة المعاكسة. فإليه يعود في الواقع إنشاء القصة من جديد. ولنا أن نقول إنَّ كلَّ كُتَّابٍ يتطلب قدراً معيَّناً من السببة يزوِّد بها السارد والقارئ أحدهما الآخر. وتكون جهودهما متسببةً عكسياً.

(2) النظام المكافئ

إنَّ الأعمال المنتظمة وفق هذا النظام لا تُسمَّى في العادة قصصاً. وقد كان هذا النمط الذي تردُّ عليه البنية أكثر انتشاراً في الشعر منه في النثر. ودُرِسَ بالخصوص في نطاق الشعر. وبصفة عامة يمكن أن نعرِّف هذا النظام بأنه وجود ترتيب معيَّن لوحدات النص مُطَوَّرٌ بشكل

متدوت وتصح علاقة لمطابقة، أو لرمية في مرتبة أدنى، وقد تحتمي. إن العلاقات
المكبية بين عناصر هي التي تكوّن الأنظام. (وهذا، لمكان، يحب، بطبيعة الحال، أن
يسعمل في معناه لصيق وأن يُعبر مفهوماً دبعاً من البصر) والقصيدة الموالية تُبنى وجهاً أولاً
من وجوه البنية لمكانيه .

lyslyslyslys
lyslyslyslys
lyslyslyslys
lyslyslyslys
lyslyslyslys
(76)lyslyslyslys

إن هذا النصّ الذي يتكوّن ترتيبه من اشتظام الحروف، ليس بطبيعة الحال، إلا تحديداً
ساحاً نوعاً ما لمبدأ أساسي من مبادئ الشعر. ولما أن ندكر هه بكل الرسوم المخطوطة
الأحرف كأن نفكر في ضربة النرد⁽⁷⁷⁾ وأن نفكر أيضاً في خطيات⁽⁷⁸⁾ أوليبيير. والأهم من
ذلك هو الجاس الإبدالي⁽⁷⁹⁾، وهي نصوص تكوّن بعض حروفها كلمة معينة، لا كما هي حسناً
إلى حسب قصص، بل كذلك عند نزاعها من موضوعها ووضعها في نظام مختلف وترسم هذه
الأحرف التي تحيل على أحرف أخرى، أو الأصوات التي تحيل على أصوات أخرى، مكاناً ما
على مستوى الدالّ.

وقد قام رومان ياكسون بالدراسة الأدق للنظام المكاني في الأدب، فبين في تحاليله
الشعر أن كلّ طبقات المنفوظ، بدءاً من الموييم وسناته التمييزية، ووصولاً إلى المقولات
الحوية ولمجازات، يمكن أن تندرج في تنظيم مركّب حسب تناظر أو تدرج أو تقص أو
تواز، الخ... مشكّلةً بمجموعها بنية فضائية حقيقية. وليس من باب الصدفة مع ذلك أن النقاش
الذي خصّصه ياكسون لتوازي قد شُبع بإحالة على الهندسة، وأن صياغته الأكثر تجريداً
للمطابقة الشعرية⁽⁸⁰⁾ اتخذت عنه هذا الشكل : «في كل مستويات اللسان يكتمل جوهر التقنية
الغنية الخاصة بالشعر في الرجوعات المتكررة...»⁽⁸¹⁾، وتدلّ عبارة «كل المستويات» دلالة

⁽⁷⁶⁾ وفي هـ سوي شارل مشجب، *Poèmes archaïques, Approches*, t. 1, 1965.

⁽⁷⁷⁾ قصيدة لسعر ملاي Malraux يحلّ فيها التوزيع المصنفي أهمية كبيرة.

⁽⁷⁸⁾ ديون معر لأوليبيير ستر أيضاً سكتله الطوقومرا في المصير فحدث بعض قصائده في شكل لوحات ورسوم تندخل فيها
الأحرف بالأنكسار ليهسه م.

* anagramme

⁽⁸⁰⁾ R. JaKobson, *Questions de poetique*, Seuil, Paris, 1971, p. 734.

وسعد تحاليل أخرى تستند إلى المصنّف نفسه عند 1972, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris.

واضحة على حضور العلاقات المكانية حضوراً دائماً. يمكن لقصة برتمهال أن تخضع أيضاً إلى هذا النظام بقيامها على التناظر والتدرج والتكرار والنقيضة، الخ... وهو تشبيه مكاني أقام عليه بَرُوسْتُ الحجة في وصف عمله الكاتدرائية.

ويتجه الأدب اليوم نحو قصص من نوع مكاني وزمني على حساب السببية. فكتابات من قبيل مأساة إلفيليب سُوليرس⁽⁸⁰⁾ يستخدم في علاقة متشابكة ومركبة هذين النظامين مبررًا ومن الكتابة ومراوحاً بين نوعين من المخططات يسطلح بهما «الأنا» و«الهو». وتنظم أعمالاً أخرى حول المرواحة بين سجلات لفظية أو مقولات نحوية وشبكات دلالية، الخ...

إن المزج بين هذه الأنظمة هو ما نجده حقاً في الأدب. فالسببية المحض نحيلنا على الخطاب التفعلي والزمنية: المحض نحيلنا على الأشكال الأساسية للتاريخ (العلم) والفضائية المحض نحيلنا على المقتطع الحرفي⁽⁸¹⁾ (Logatome lettriste). أفلا نلمس هنا سبباً من أسباب المصاعب التي تعترضنا عندما نحاول الحديث عن بنية النص ؟

6 - المظهر التركيبي: التركيبية السردية

سنقتصر في الفصلين المولدين على نوع واحد من الانتظام التركيبي، أي الانتظام الذي يميز القصة الميثولوجية.

لقد افترضنا منذ البداية أن موضوعنا في هذا الفصل سيكون هو العلاقات بين الوحدات السردية فيما بينها. ويجب أن نرى الآن عن قرب طبيعة هذه الوحدات. ستميز لهذا الغرض من أنماط ثلاثة، منها وحدتان الأوليان عبارة عن أثنية تحليلية، والثالثة معطاة اختبارياً، وهي الجملة والمقطع والنص على وجه الخصوص. وسنتناول بعض الأقسام من الديكاميرون على سبيل المثال حتى نتبين هذه المفاهيم.

(1) لقد كان التوصل إلى أصغر وحدة سردية قصصة طرخت على أحد رواد الشكلانيين وهو مؤرخ الأدب ألكسندر فلوفسكي، وقد اعتمد لتسميتها لفظة محاذرة المقتبسة من شعرية الفلكلور، ووضع لها التعريف الحسني الآتي : «أعني بحافز الوحدة السردية الأبسط التي

Philippe Sollers (80)

(81) ترجمت lettriste «حرفي» ترجمة وقتية لا تفي بالحاجة لأنها نة إلى مدرسة طليعية في الأدب الأوروبي سادى أصحابها إلى الاهتمام بالمظاهر الشكلية من العمل الأدبي وبالصيغ إلى اعتماد المحاكيات les onomatopées والعلامات التصويرية les degraphiques في أندر حالة من المعنى عالياً (م)

تجيب بطريقة تصويرية إلى مختلف تساؤلات الذهنية البدائية أو التساؤلات المتعلقة بالحفاظ على التقاليد، ومن الأمثلة التي تُضرب على الحافز: اختطف التّين أنثى الملك، لكن بُرّوب، رغم اقتباسه من أعمال فسّلوُفسكي، نقد أسلوبه هذا في النظر. فمثل هذه الجملة ليست بُعداً من الوحدات التي لا تقبل التحزبة، إذ أنها تتضمن ما لا يقلّ عن أربعة عناصر: التّين والاختطاف والإبنة والملك! ولتدرك النقص أدخل بُرّوب مقياساً انتعائياً إضافياً هو الثّبات والتحوّل. لقد نفطن إلى أن العنصر انقار في حرفة اجنّيات الرّوسية هو الاختطاف. في حين أن العناصر الثلاثة الأخرى متحوّلة من خرافة إلى أخرى، وأعلن أن العنصر الأوّل هو الذي يستحقّ نوحده اسم وظيفة فأصبحت عنده الوحدة الأساسية.

لكن بُرّوب، بإدخاله مقياس الثّبات والتحوّل، وحد نفسه سرعاً على الخروج من محال الشعرية لعامة والدخول في مجال شعرية جنس أدبي خاص (خرافة الجنّيات بل الحرافات الرّوسية). ولنا أن تصوّر أيضاً جنساً أدبياً آخر يكون الملك فيه ثابتاً والحوافز الأخرى متحوّلة. ولتجنّب ما أخذ به بُرّوب فسّلوُفسكي دون أن نساق مع ذلك وراء شعرية «شاملة». ويبدو لنا من الأجدى اختراع «الحافز» الأصلي إلى سلسلة من الجمل الأساسية بالمعنى المنطقي للكلمة⁽⁸²⁾. ومثال ذلك:

أ فتاة صغيرة.

ب أ. أ.

ت التّين.

ت يختطف أ.

نسبى هذه الوحدة الدنيا جملة سردية. وبطبيعة الحال، تتضمن الجملة نوعين من المكونات اصطلاحاً على تسميتها تبعاً بـ: فاعلين⁽⁸³⁾ (أ، ب، ت) وصانعين إليها (اختطف)، أن تكون الفتاة صغيرة، التّين، الخ...).

إن الفاعلين وحدات ذات وجهين. فهي من جهة، تسج بالتعرف على العناصر الموضوعية بشكل دقيق في المكان والزمان. وهي وطيفة مرجعية تضطلع بها في اللغة الطبيعية أسماء

⁽⁸²⁾ يقصد طودو و، المسمى المنطقي proposition وهو ما يؤدبه في العربية كلمة «قضية»، إلّا أنّ مصطلحاً نص الطر على الإشارة وأقرّب معنى حمله وهو ما لا يتناقض مع معنى الشعرية السويبي إلى أنه ما أسوء بـ «حو القصص» أو ما نبيها «التركيبية السردية» (م)

⁽⁸³⁾ يسمو أن لفظة «فاعل، فاعلون» تؤدّي صرحب ميقتهام معنى actant أي المساهم والمشارك في العمل القصصي لذلك أقربها ما (م)

الأعلام (وكذلك التعابير التي يُصاحبها اسم إشارة). يمكن لنا، دون أن نمُر شيئاً من الصلابة، أن نضع «مريم» مكان أ و«رئيد» مكان ب، الخ... وهذا بالضبط ما يقع في القصص الحقيقية، حيث يطابق الفاعلون عادة (وليس بصفة مطلقة) كائنات فردية، بل وإنسانية، وهي من جهة أخرى، تحتل بالنسبة للفعل مكانة معينة. ففي الجملة الأخيرة أعلاه مثلاً ب ماعل و أ موضوع. إنها الوظيفة التركيبية للفاعلين التي لا تختلف من وجهة النظر هذه عن اوظائف التركيبية الخاصة باللغة، والتي يعبّر عنها في لغات عديدة في شكل حالات (ومن هنا جاء أصل لمظة «فاعل»⁽⁸⁴⁾). وأهمّ الماعلين، القائمين بأدوار، حسب أبحاث كلود بريمون⁽⁸⁵⁾ هم العامل* والجامد*. وكل واحد منهما يُخصّص طبقاً لثوابت عديدة : الأول من حيث هو مؤنر ومَحْضَر (مَدْفُور) والثاني من حيث هو مستفيد وضيعة.

وللأسانيد إليها، بمختلف أنواعها، أن تتعدد لأنها تطابق كل ما في المعجم من تنوع. لكن اتفق منذ أمدٍ على تحديد قسمين كبيرين من الأسانيد إليها باختيار علاقة مسند إليه بالمسند إليه السابق له، مقياساً تمييزياً. وقد صاغ توماسشكي على هذا النحو التمييز الذي ينطبق بالفاظه على الحوافز : «إن الخرافة (أي القصة) تمثل الانتقال من وضعية إلى أخرى (...) والحوافز التي تغيّر الوضعية تُسمى حوافز حركية، وتلك التي لا تغيّر منها شيئاً تُسمى حوافز سكونية». ويوضح هذا الزوج التقابلي التمييز النحوي بين الصفة والفعل (اعتبرنا المصدر هنا بمثابة الصفة). ولنضف أن المسند إليه النعتي يُقدّم على أنه سابق لعملية التسمية، في حين أن المسند إليه الفعلي مُزَامِنٌ لهذه العملية نفسها، وكما يقول سايير إن الأول «موجود» والثاني «حادث».

ولنأخذ مثلاً يسمح لنا بتبيين «أقسام الخطاب» السردية هذه. تستقبل بَيرونيِلُ عشيقه في غياب زوجها وهو بناء فقير، ولكن هذا الزوج عاد في يوم من الأيام باكراً. فأخفتُ بَيرونيِلَ عشيقها في برميل. وعندما دخل الزوج قالت له إن رجلاً يريد شراء البرميل، وإياه الآن يفحصه. فصدّقها الزوج وفرح بالبيع. وذهب ليحكّ البرميل بغير تنظيفه. في تلك الأثناء يداعب العشيق بَيرونيِلَ التي أدخلتُ رأسها وذراعها في فتحة البرميل فصدّته (VII، 2)

(84) يقصد طودوروف، طبيعة الحال، الصلة بين actant و cas وهو ما لا يؤيده اللغة العربية بدقة (م).

Claude Bremond (85)

agent *

patient *

إن يُيرويل والعشيق والزَّوج هم عاملو هذه الحكاية. ويوسف أن نرمر إليهم برأ وبوت. وتدُلنا كلمتا عشيق وزوج، إضافة إلى ذلك، على حالة معيَّنة (شرعية العلاقة مع يُيرويل التي توضع هنا موضع شك). إنهما يعملان وظيفياً عقلَ نَعْتَيْن. وهذان النعتان يصفان الحالة الأصلية. فيُيرويل زوجة البناء، وليس لها الحق في أن تجامع رجالاً آخرين.

ثم يأتي خرق هذا القانون: تستقبل يُيرويل عشيقها. وطبعاً يتعلّق الأمر هنا «بفعل» يمكننا أن نسميه مخالفة (قانونيَّاً) أو خرقه. ويؤدّي هذا الفعل إلى حالة اضطراب، لأن القانون العائلي لم يعد محترماً.

وتوجد منذ تلك اللحظة إمكانيَّتان لإعادة التوازن. الأولى هي معاقبة الزوجة الحائنة. لكن مثل هذا الفعل القصصي يُميد إقامة التوازن الأول، في حين أن الأخصوصة (أو على الأقل أفايص بوكاتشي) لا تصف أبداً مثل هذا التكرار للنظام الأصلي. ففعل «عاقب» موجود إذن في صلب الأخصوصة (إنه الخطر الذي يترصد يُيرويل) لكنه لا يتحقّق، ويبقى في حالة إضمار. والإمكانية الثانية تتمثل في إيجاد وسيلة لتجنّب العقاب. وهذا ما تقوم به يُيرويل، وتوصّل إليه بتحويل وضعية الاضطراب (خرق القانون) إلى وضعية توازن (ناقضاء البرميل لا يخرق القانون لمائلي). وبذلك يوجد هنا فعل جديد هو «رَوَز». والنتيجة النهائية هي من جديد وجود حالة، وبالتالي صفة. لقد أقيم قانون جديد وإن لم يضرّح به، مفادُه أن المرأة بإمكانها أن تتّبع ميرلها الطبيعية.

2) بعد وصفنا الوحدة الثنائية، أي الجملة، نستطيع العودة إلى مسألتنا الأصلية المتصلة بالملاقات بين الوحدات الدنيا. ولت أن نقول، منذ الآن، إن هذه العلاقات تنوّع من حيث مضمونها على مختلف الأنظمة التي عرضت لها في الفصل السابق. إنها علاقات منطقية سببية أو إدماجية، الخ... علاقات زمنية تتأهية تراشبية، وعلاقات «مكانية، تكرارية أو تقابلية، وما إلى ذلك. ولكنّ للتأليف بين الجمل خصائص أخرى.

لا بدّ أولاً من إقامة وحدة عُلّيا إذ أن الجمل لا تكوّن سلاسل لا متناهية. إنها تنتظم في دورات يعرّف عليها القارئ بصفة خنسية (إننا نشعر بوجود كلّ تام) وليس يعمر على التحليل الكشف عنها. وهذه الوحدة العليا تسمى «متتالية». إن حدود المتتالية مؤسومة بتكرار غير تام (نفضل أن نقول بتحويل) للجملة الأصلية. وإذا سلّمنا بمزيد من التفسير بأن هذه الجملة الأصلية تصف حالة هادئة، فإن ذلك يستتبع التسليم بأن المتتالية السامة تتألف دوماً

من خمس جمل فقط. إن القصة المثالية تبدأ بوضعية هادئة تجعلها قوةً ما مضطربة، وينتج عن ذلك حالة اضطراب. ويعود التوازن بفضل قوة مَوْجَّهة وَجْهَةً معاكسة. والتوازن الثاني شبيه بالتوازن الأول، ولكنهم ليسا متماثلين أبداً. يوجد، إذن، في القصة نوعان من الحلقات: حلقات تصف حالة (توازن أو اضطراب) وحلقات تصف الانتقال من حالة إلى أخرى. وهكذا نكون قد تعرّفنا على الجمل النعتية والجمل الفعلية، ويمكن للمتنالية بطبيعة الحال، أن تُنطع في وسطها (انتقال من التوازن إلى الاضطراب فقط، أو العكس) أو أن تُنطع إلى أقسام أصغر.⁽⁸⁶⁾

إن قولنا «الانتقال من حالة إلى أخرى» (أو كما يقول توماشيفسكي «من وضعية إلى أخرى»)، يتناول الأحداث في مستواها الأكثر تجريداً. لكنّ لهذا «الانتقال» أن يتمّ بوسائل مختلفة، وقد انكبّ كلود بريمون في كتابه منطلق القصة⁽⁸⁷⁾ على دراسة تفرعات التخطيط الأصلي المجرد حيث حاول وضع جزيء منظم لكلّ «الإمكانات السردية». تضمّ المتتالية كما حددها، عدداً أدنى من الجمل. ولكن بوسعها أن تضمّ جملاً كثيرة دون أن يكون من الممكن مع ذلك تحديد متتابعتين مستقلّتين، لأن كلّ الجمل لا تدخل في التخطيط الأساسي. وهنا أيضاً يقترح توماشيفسكي تمييزاً أولاً (يطبّقه دوماً على «الحوافز» التي تشتمل عنده على المسانيد إليها والجمل في آن واحد) : «إن حوافز عقل ما غير متجانسة. فالعرض البسيط للخرافة يكشف لنا أن بعض الحوافز يمكن أن تهمل دون أن تبطل مع ذلك تنابع التردّد، في حين أن حوافز أخرى لا يمكن أن تحذف دون أن تُفسد الرابطة السببية الذي يجمع الأحداث. والحوافز التي لا يمكننا حذفها تسمى حوافز مترابطة، وتلك التي يمكن إزاحتها دون أن نخجل بالتتابع الرمزي والسببي للأحداث حوافز حرة». ونلّمس هنا التعارض الذي صاغه بارط بين «الوظائف» و«القرائن»، ومن المدهي أن هذه الجمل الاختيارية («حرة»، «قرائن») ليست كذلك إلّا من وجهة نظر بناء المتتالية، فهي عادة ما تكون من أكبر ضروريات النصّ.

3) ما يجده القارئ عن طريق الاختبار ليس جملة ولا متتالية. وإنما هو نصٌّ برمته، أي رواية أو أفصوصة أو مسرحية. لكنّ النصّ يكاد يضمّ على الدوام أكثر من متتالية. وتوجد ثلاثة أنواع ممكنة من التوليف بين المتتاليات.

(86) في كتابه *Grammar of Stories*, La Haye, Mouton, 1973. جمل Gerard Prince المقطع مماثلاً ما نشره من صمد مطبع (ثلاث جمل). نكر المسألة هنا مسألة اصطلاح ليس إلّا.

(87) *logique du récit*

الحالة الأولى، مطردة في الديكاميرون، وهي التسلسل* تحول فيها متتالية برمتها مح
جملة من المتتالية الأولى ومثال ذلك :

وصل برغمان إلى مدينة أجنبية لأن مسيركان دعاه إلى الغداء. وفي آخر لحظة ألغى
مسيركان الدعوة دون أن يعوض لبرغمان خسائره، فإذا به يرغم على إتلاف مائة كثير. ولكن
عندما لاقى يوماً مسيركان روى له حكاية بريمان وقص كلوني. لقد ذهب بريمان إلى
عشاء دعا إليه القس دون أن يكون من المدعوين. فرفض القس أن يطعمه، ثم ندم على
فعلته، فأنغم على بريمان ببركته. ففهم مسيركان التعريض وعوض لبرغمان خسائره (1، 7).
تتضمن المتتالية الرئيسية كل عناصرها الضرورية : حالة برغمان الأصلية، وتدهوره،
وسالة الضيق التي وجد فيها نفسه، والوسيلة التي وجدها للخروج من تلك الحالة، وحالته
النهائية المشابهة للحالة الأولى. لكن الحصة الرابطة هي قصة تمثل بدورها متتالية، وهذه هي
تقنية التسلسل.

وللتسلسل وحوة أخرى طبقاً للمستوى الترددي للمتتاليين (المستوى ذاته أو مستوى
مختلف كما في الحالة المذكورة). وطبقاً لنوع العلاقة الفرضية القائمة بينهما، كعلاقات الشرح
السببي وعلاقة الترافف الغرضي، كما في تنازع القصص البرهانية أو الأمثال أو الحكايات
التي تتباين مع الحكاية السابقة. وبوسعنا أخيراً، كما لاحظت شكسبير في «أن نروي أقاصيص
أو حرافات لتأجيل تنفيذ فعل ما». ومثال تهرزاد هو الذي نستعرضه على الفور في أذهاننا.

ويمثل التسلسل إمكانية أخرى من إمكانيات التوليف. وتوضع المتتاليات في هذه
الحالة، الواحدة تلو الأخرى عوض أن تتداخل. وهذا شأن الأقصوصة السابعة من ليوم الثامن :
ترك هيلين رجل الدين المتيم بها في الحديقة طوال ليلة شتاء (المتتالية الأولى)، ويحتجزها
رجل الدين بعد ذلك عارية في برج طووال يوم حار من أيام الصيف (المتتالية الثانية).
للمتتاليتين بنيتان متماثلتان. ويتضح التماثل بتقابل الظروف الزمكانية. وللتسلسل كذلك
عدة أنواع فرعية دلالية وتركيبية. فشكسبير يميز، مثلاً، «النضم» حيث يقوم
البطل - الفاعل عينة بمعامرات عديدة (من نوع Gil Blas) والبناء المتدرج أو توازي
المتتاليات الخ...

والشكل الثالث من التوليف هو التناوب أو (التضاضف) الذي يضع تارة حملة من
المتتالية الأولى، وطوراً جملة من المتتالية الثانية. وفي الديكاميرون أمثلة قليلة على هذا.

(انظر مع ذلك ٧، ١). ويكن الرواية تعتمد كثيراً على هذا البناء. وهكذا تتناوب في العلاقات الخطرة حكايات السيدة توريكيل وحكايات سيبيل، وهذا التناوب يستدعيه الشكل التراتبي للكتاب. ولهذه الأشكال الثلاثة الأساسية أن ننتزع فيما بينها، وهو أمر مسلم به.

7 - المظهر التركيبي : تخصيصات ورؤود أفعال

علينا بعد هذه النظرة الإجمالية أن نعود إلى بعض مظاهر المسانيد السردية التي صممتها عنها إلى حد الآن

(١) إن وصفنا السابق يمكن أن يؤهم بأن كل مسند يختلف اختلافاً تاماً عن المسانيد الأخرى. والحال أن نظرة، ولو سطحية، تجعلنا نلاحظ قرابة بين بعض الأفعال، وبالتالي إمكانية تقديمها على أساس أنها فعل واحد له أشكال عديدة. وقد قام بروب بمحاولة أولى في هذا الاتجاه باختزاله كل الخرافات في إحدى وثلاثين «وظيفة» فقط. ومع ذلك فإن هذا الاختيار الذي يبدو اعتباطياً لهذا الرقم لم يفتن قراءه، إنه رقم كبير جداً وصغير جداً في آن واحد. فهو صغير جداً إذا سلمنا بأن كل الأفعال الممكنة يجب أن تؤدي بموجب تخصيصات اختبارية إلى واحد وثلاثين فعلاً فقط، وهو رقم كبير جداً إذا نحن لم ننطلق من تنوع الأفعال، بل من نموذج أوليات. وقد أصبحت الإشارة إلى إمكانية جمع وظائف عديدة في وظيفة واحدة مع الحفاظ على اختلاف هذه الوظائف قائماً مشتركاً بين كل من نقد بروب وقد كتب ليفي شتروس مثلاً : «يمكننا أن نعالج «الاختراق» على أنه عكس «التحريم» و«التحريم» على أساس أنه تحويل سلبي «للإجبار»».⁽⁸⁸⁾

وفي اللغة يُعبّر عن هذه المقولات التي تسمح في آن واحد بتخصيص فعل من الأفعال والإشارة إلى السمات التي يشترك فيها مع أفعال أخرى بأواخر الأفعال والظروف أو الحروف. وأبسط مثال وأكثره شيوعاً هو النقي (مع وجهه الآخر التعارض). فعندما نقول : برغمان ثري ثم فقير ثم ثري مرة أخرى، فإنه من المهم ألا نرى في ثري وفقر مسندين قائمين بذاتيهما بل شكلين لمسد واحد. أحدهما إيجابي والآخر سلبي.

إِنَّ النَّفْيَ يعود إلى ما يمكن أن نسميه «ممنزلة» الفعل. وثمة مقولة لفظية أخرى هي المظهر. فالفعل يمكن أن يُعْرَضَ علينا في بدايته أو أثناء صيرورة وقوعه أو من حيث هو إنجاز (تسمى هذه المظاهر في النحو بالشروعي والمندرج والنهائي). والأهم من كل ذلك بالنسبة للشرد مقولة الصيغة. لاحظنا مثلاً لهذه المقولة في حكاية ييرُونيل التي يقوم فيها تحرير الزنا بدور أساسي. وهل التَّحْرِيمُ إلا قضية ذات منزلة سلبية ملفوظة في صيغة الأمر («يجب عليك ألا...»)?

ويبدو لنا هذا النمط من التخصيص طبيعياً عندما نجده في نحو اللسان. لكن يجب أن ننفطس إلى أن أي طرف يفيد الحالية يضطرب بدور مماثل. وبوسعنا أن نصف الأفعال على أساس أنها تُفَذَّت بصفة «جيدة» أو «سيئة» متوصلين بذلك إلى ساحتها المشتركة. وعلى العكس من ذلك، لنا أن نخصص الفعل ذاته بحسب كونه تُفَذُّ بهذه الطريقة أو تلك.

وليس مثل هنا التحليل المنطقي (وهو منطقي أكثر منه نحوي رغم ما قد يبدو عند الوهلة الأولى) مُجَرَّد زُخْرُفٍ للكتابة. فهو يسمح لنا بدفع التحليل إلى حدود وحداته التي لا تقبل التقسيم، وهذا شرط ضروري لكل وصف جدي.

(2) من البديهي أن ندرس المسانيد بواسطة هذا التجميع والتبويب اللذين يؤديان إلى صياغة مقولات من شأنها أن تُعَدَّل (أو تخصص) المسند الأصلي. وتوجد طريقة أخرى لتجميع المسانيد طبقاً لطبيعتها الأولى أو الثانوية، لا طبقاً لصيغتها.

حقاً، توجد أفعال أولية لا تفترض وقوع أي فعل آخر. ولكي نعود، على سبيل المثال، إلى حالة سبق ذكرها، يمكن أن نكون على علم بأن التَّيْن قد اختطف مريم دون أن نعرف أنها ابنة الملك. فمثل هذه القضايا تتابع وتتسلسل في بعض الأحيان تسلسلاً سببياً. ولكن لا شيء يحول دون وجودها كذلك مفصولة عن بعضها بعضاً. وليس هذا هو الشأن في فعل من قبيل «علم» نفسه. فلنُتَخَيَّلْ أن زَيْداً يعلم باختطاف مريم، فهذا الفعل سيُتَمَتُّ بأنه ثانوي لأنه يفترض وجود قضية سابقة هي: شخص معين يحتطف مريم. ويمكننا بشيء من التجوُّز في معنى الكلمات أن نتحدث في الحالة الأولى عن أفعال وفي الثانية عن رُدُود أفعال. وردود الأفعال هذه تُبَرِّزُ دوماً وبالضرورة إثر فعل آخر.

فهل يمكننا أن نقوم بتعداد سطحي لردود الأفعال جميعها؟ إننا في الحقيقة قمنا بذلك مرّة. وليس من باب الصدفة أن ظهرت لفظة «علم» في الفقرة السابقة مرتين. مرّة منسوبة إلى «نحن» (القارئ) ومرّة أخرى منسوبة إلى «زَيْد» (الشخصية). فكما أننا نهتمك نحن في عملية

سواء لتخييل انطلاقاً من الخطاب فإنّه على الشخصيات، هذه العناصر المتخيّلة، أن تبني بالطريقة ذاتها، انطلاقاً من الخطابات والأدلة المحيطة بها، عالمها المدرك. كلّ تخيل يتضمن إذن في صلبه تمثيلاً لعملية القراءة نفسها التي تُخضعُ إليها. إن الشخصيات تُبنى واقعها انطلاقاً من الأدلة التي تلقاها تماماً كما تبني نحن التخيّل انطلاقاً من النصّ المقروء، فنُمرّنه على أعمال يصور ذاك الذي يجب أن نفعل بالكتاب.

سنجد هنا، إذن كلّ المقولات التي صُغّتها في وصفا «للمظهر اللفظي» من العمل الأدبي. ويوسعنا أن نعلم في تدقيق نمطية المسانيد المتردية. ونأخذ الزمن مثلاً على ذلك، فكما أننا نحن القراء نستطيع أن نعلم بفعل معين قبل أو بعد اللحظة التي أنجز فيها تخيلاً (استقبال أو استرجاع) فكذلك لا تكتفي الشخصيات بعيش فعل ما، ولكنها تستطيع أيضاً أن تتذكره أو أن تُستَظَهَر. ثمة عديد من «ردود الأفعال» التي لا توجد إلا مُستَظَنة ظهر أفعال أخرى إن صحّ التعبير، بل توجد مسانيد عديدة متصلة بهذا اللعب مع الزمن بحسب علاقتها بالذات اللانطة ودرجة استحسان الفعل المعني، الخ. ومثال ذلك أن الإسقاط أو التّقرير فعلاً تضطلع بهما هذه الذات ولا يحيلان إلا عليّهما، وبالمقابل فإن الوعد أو التّهديد يتعلّقان أيضاً بمن يوجّه إليه الحديث، وفي أفعال من نوع يَرْجُو أو يَحْشَى لا يرتبط مصير الأحداث بالذات اللافظة.

وإذا ما تناولت قضية بث الأخبار في صلب التخيّل فإننا نجد من جديد مقولات الصّيفة. يمكن هنا أن تُنقل الأشياء أو أن تُقال أو أن تُرسم بوفاء سبي، وباتخاذ مسافة منها بعيدة أو قريبة (وهي العالم المتخيّل يمكن لعملية نقل الأشياء التي هي رد فعل أن تكتسي أهمية سردية تفوق أهمية عيشها).

لكن ردود الأفعال الأكثر تنوعاً وتعدداً ترتبط بمختلف المقولات التي كشفنا عنها من الرؤية.

والحالة الأبسط هي حالة الوهم أو الخبر الكاذب والتخلص منه. نحن نتذكر فعل تيزيل الفطن الذي جعل وضعية الرّنا تنقلب إلى وضعية شراء برميل. وقد بوّئت الشّعرية الكلاسيكية الفعل الإضافي، المتمثل في إعادة التأويل وفي كشف الحقيقة (كشف وجه من وجوهها على الأقل)، في باب التعرّف. وإليك الصياغة الأرسطوطاليسية لهذا: «إن التعرّف كما تدل على ذلك التسمية نفسها، مرور من الجهل إلى المعرفة...»⁽⁸⁹⁾ وينتج عن ذلك أن

التعرف يطابق مرحلتين من مراحل الفضول. فهو في البداية لحظة «جهل». ثم فيما بعد، لحظة «معرفة». وفي هاتين اللحظتين، هم بالنسبة إلينا قضيتان، استحضارٌ للحدث نفسه. أما في المرة الأولى فقد أخطأ شخص معين التأويل، وفي ذلك فعلٌ ثانوي أو رد فعل. والأمثلة الأكثر تواتراً على هذا تتعلق بهوية الشخصية في المرة الأولى توهمت إنيجيني أن أورست شخص آخر. وفي المرة الثانية عرفته. وبكى تلاحظون أنه ليس من الشحيم احتزال التعرف في مجرد الكشف عن هوية حقيقية. فكل تبين لفعل معين، أول في البداية تأويلاً خاطئاً. يساوي «تعرُّفاً» ما. ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة للجهل الذي يستتبع «رد فعل» هو التعلُّم.

وإذاً نقول إن الشخصية أن «تخاف». أو أن «ترجؤ» وقوع حدث ما فإننا لا نحفظ بغير القيمة الزمنية لردود الأعمال هذه. والحال أنها تستشع بالطبع، وفي الآن نفسه، حكماً تقويمياً، وانطباعاً يمكن أن يتخذ شكلاً آخر غير شكل التقسيم إلى «خير» و«شر». وأحياناً فإن مجرد انتقال فعل ما من حالته الموضوعية إلى ذاتية الشخصية يعني وحود رؤية معينة. «فيرونيل تخون زوجها» فعلٌ و«يعتقد الزوج أن فيرونيل تحونه» رد فعل (لكنه لم يُنجز في أقصوصة بوكاتشي).

وعلى هذا النحو، فكل ما يمكن أن يبدو مجرد طريقة تقديم في مستوى الخطاب يتحول إلى عنصر غرضي في مستوى التخيل.

وبأنه لمن المهم أن نرى الفرق بين التخصيص ورد الفعل ففي الحالة الأولى يتعلق الأمر بالأشكال المختلفة للمُسند الواحد. ويتعلق في الثانية بنمطين من المانيد المختلفة، ابتدائية أو ثانوية، وأفعال أو ردود أفعال. فحضور هذا النمط أو ذاك من المانيد وموقعه يؤثران أيما تأثير في إدراكنا للنص. فأَيُّ شيء مثل ردِّي الفعل هذين أثبت على الدهشة في قصة من فييل *La quête du Graal* ؟ فمن جهة، يُقلِّص عن كل الأحداث التي ستقع مستقاً، ومن جهة أخرى ما إن تقع الأحداث حتى تتقبل تأويلاً جديداً في قانون رمزي معين. إن أدب نهاية القرن التاسع عشر شغف أيضاً شغف بتقديم عملية التعرف. وقد بلغت هذه الطريقة أوجها مع كاتب مثل هُري جيئس أو بارزاي دوربيني⁽⁹⁰⁾ حيث لم تعد تُحكى لنا في الغالب إلا عملية التعلم دون أن نعلم شيئاً، لأنه لا يوجد ما نعلمه أو لأن الحقيقة لا يمكن معرفتها. ومثل هذه النصوص تحقق بدرجة شديدة التميز هذا «الترصد»، وهو نصيب كل أدب. هالكتاب مثل الغائم يجب أن يؤوَّل.

آفاق

1 - الشعرية والتاريخ الأدبي

لقد ذكرنا منذ البداية علاقة التكامل بين الشعرية والبعد. والآن علينا، وقد فرغنا من وصف النص الأدبي، أن نسعى لمقاربة الشعرية بالعلوم الأخرى التي درجت على أن تتقاسم مجال الأدب.

ولتقارننا في البداية بالتاريخ الأدبي. ولكن لكي يتسنى لنا القيام بهذه المقارنة علينا أن ننظر عن كثب فيما نعي بهاتين الكلمتين. لقد كتب تينيانوف سنة 1927 مبيناً اللبس الذي يكتف هذا المصطلح قائلاً: «إن وجهة النظر المعتمدة لتحدد نوع الدراسة. ونميز فيها بين وجهتي نظر أساسيتين: دراسة نشأة الظواهر الأدبية ودراسة التحولات الأدبية، أي دراسة تطور السلسلة» سنطلق من هذا التعارض ولكننا مستعدون لأن نمسحه معنى مغايراً لما نلناه نلناه عند تينيانوف.

لقد اعتبر الشكلايون نشأة العمل ظاهرة خارجة عن نطاق الأدب تقوم بدور علاقة بين «سلسلة» أدبية و«سلسلة» أخرى. ولكن مثل هذا التأكيد يصطدم باعتراضين، أول من صاغها، وهذا أمر غريب، هو تينيانوف نفسه، فقد بين في دراسة له حول «نظرية المحاكاة الساحرة» استحالة المهام العميق لنص من نصوص دوشوفسكي دون العودة إلى هذا النص أو ذاك من

نصوص غُوفُول. وعلى إثر هذا العمل بدأت الأبحاث حول ما أُسمّينا هنا بالسَّجَل «المتعدد القيم» (أو الحواري). وتبعاً لذلك، لا تتفصل النشأة عن البنية، كما لا يتفصل تاريخ إبداع كتاب ما عن معناه. فإذا ما غابت عنا وظيفة المحاكاة الساخرة لنص دُوسْتُويفْسكي (وهي تبدو لأوّل وهلة مجرد عنصر من عناصر النشأة) فإنّ ضرراً كبيراً يلحقُ بفهمنا له.

وقد بينَ تِينِيَانُوف في دراسة أخرى جاءت بعد بضع سنوات، وتتعلّق «بالحدث الأدبي»، استحالة وضع حدٍّ لا-زمني ولا-تاريخي لهذا المفهوم. فهذا النوع أو ذاك من الكتابة (اليوميّات الخاصّة مثلاً) يعتبر حينئذٍ جزءاً من الأدب في عصرٍ معيّن، ويعتبر خارجاً عنه في عصرٍ آخر. وخلف ملاحظة القصور هذه، تقرض أطروحة أخرى نفسها (ولكن تِينِيَانُوف لم يصفها) تقول بأنّ للنصوص غير الأدبية أن تقوم بدورٍ مصيريٍّ في تكوين عمل أدبيّ ما.

إذا جمعنا هاتين الخلاصتين، المنفصلتين معاً، وجب علينا بدهة أن نُعيد النظر في الحكم الأول الذي يعتبر النشأة حدثاً خارجياً جديراً باهتمام علماء النفس وعلماء الاجتماع لا باهتمام رجل الأدب. وكلما قطعنا في النشأة شوطاً لا نجد إلّا نصوصاً أخرى وتناجات لغوية أخرى. ومن الصير أن نتصدّر ضمتها تقسيماً معيّن، أُنْجِبُ أنْ تُقْصِي غَوَامِلَ لغوية نوحه نشأة رواية من روايات بلْزُك ؟ وتُقْصِي كتابات أولئك الذين لم يكونوا كتاباً وإنما كانوا فلاسفة وأخلاقيين وكتاب مذكرات ومسجلين لوقائع الحياة الاجتماعية ؟ أو حتّى هذا النصّ المجهول الكاتب والحاضر مع ذلك أيّما حضور، وهو النصّ الذي يملأ الصحف وكتب القانون والأحاديث اليوميّة ؟ وهذا هو الشأن في العلاقة بين أعمال كاتب من الكتاب. ونحن اليوم متفقون على اعتبار العلاقة بين قصيدتين لشاعرٍ واحد «مفيدة». ولكن هل يمكننا التناهي عن العلاقة بين هذه القصيدة ذاتها وبين استحضار لموضوعها - ولنُفْترِضْ أنه يدقّقها - أو استحضار لمُفْجِئها في رسالة اخوانية (المجرد أنها غير «أدبية») ؟

إنّنا لا نستطيع التفكير فيه «ما هو خارج اللغة، وخارج الرّمزي، أيّ في «برانيتهما». فالحياة هي كتابة حياة والعالم هو كتابة مجتمع⁽¹⁾ ولا يُمكننا أبداً أن نبلغ حالة «خارجة عن الرّمزي» أو «ما قبل لغوية». وكذلك فالنشأة ليست «خارجة عن الأدب» وإنما يجب أن نعرف بأن المصطلح ذاته ما عاد في هذه اللحظة ملائماً. فلا نشأة للنصوص انطلاقاً مما ليس نصوصاً، وكلّ ما يوجد دائماً إنّما هو عمل تحويليٍّ من خطابٍ إلى آخر. ومن نص إلى نص.

(1) هي النصّ المرسي بعد bio-graphie و socio-graphie وحتى يزدني النصّ المرسي هذا السلاسل اللغويّ ركّزنا على كلمة graphic أي «كتابة». وذلك ما أراد طومرروف إبرازه. لغرض التأكيد على أنّنا نوجد داخل اللغة وعلى أن تمكينا لا يكون إلا بها وداعلها (م)

إن الفرق بين النشأة والتحولية ليس إذن في درجة «جوانيتهما» للأدب، بل إنه مَوَازٍ لتمييز كُنَّا قد بسطناها بين النقد (أو التأويل) والشعرية، لأنَّه من اليديهي أن الأعمال لا تتنوع وإنما التنوع في الأدب. وعلى العكس من ذلك فإن المسألة لا تتعلق إلا بالأعمال عمنس تحدثت. كما فعلنا سابقاً، عن النشأة.⁽²⁾

إن دراسة التحولية إذن جزء أساسي من الشعرية، بما أنها تُعنى مثلها بالمقولات المجردة للخطاب الأدبي لا بالأعمال الفردية. ولنا، من هذا المنظور، أن نتطرق دراسات تتناول كلَّ تصوُّرٍ من تصوُّرات الشعرية، فنصنّف تطوُّر الحكمة ذات السببية النفسية، أو تطوُّر الرُّؤى، أو تطوُّر سجلات الكلام واستعمالاتها في الأدب. ولن تكون هذه الدراسات، كما نرى، مختلفة نوعياً عن تلك التي رأيناها مندرجة في مجال الشعرية ويختفي، في الآن نفسه، التعارض المتفاعل بين «النشأة» و«التاريخ». فلا يمكن أن نصف التطوُّر الأدبي إلا في مستوى البنى، ومعرفة البنى لا تحوُّل دون معرفة التحولية، بل إنها السبيل الوحيد الذي يتوفر لدينا كيْ نطرقها.

وهنا يظهر من جديد مفهوم الجنس الأدبي، ويحتاج تصور الجنس الأدبي، شأنه في ذلك شأن تصوُّر التاريخ الأدبي، أن يخضع بداهةً إلى اختبار نقدي. وبالفعل فإن الكلمة تنطوي على واقعين متميزين يخصُّ لهما لأمراً⁽³⁾ في كتابه المذكور مصطلحيّ نمط من جهة، و«جنس أدبي» (بالمعنى الضيق للكلمة) من جهة أخرى.

يتحدّد النمط كالتعام لجملة من مميزات الخطاب الأدبي تُغيّر هامة بالسببة للأعمال التي تعترضنا فيها. ولا يقدم النمط لنا أي واقع خارج التفكير النظري. إنه يفترض دوماً أن تنغاضى عن عدة سمات متضاربة اعتبرت قليلة الأهمية لفائدة سمات متشابهة ومهيمنة في بنية العمل. وإذا كان هذا التعاضّي يساوي صفراً فإن كلَّ شيء يمثل نمطاً معيناً (وهذه الجملة ليست مجردة من المعنى)، وفي أقصى درجات التعاضّي تعتبر كل الأعمال منتبئة لنفس النمط.

(2) يمكننا أن نشير أيضاً لنشأة الأدب والأشكال الأدبية. وهي أطروحة كتاب Andre Jolles، *Formes simples* (1930)، الترجمة الفرنسية، 1972 والأشكال الأدبية التي سبقتها في الأثر المعاصرة هي - مائتة إلى هذا الكاتب الذي يجدّد نفسه مُتلاً للاتجاه «المُعْصَم» - مشتقة من الأشكال الثمانية ولا يتج هذا الانشقاق بشكل مباشر وإنما بواسطة متواليات من «الأشكال البسيطة» التي يجدّ عليها في المفكّور هذه الأشكال البسيطة إذن امتدادات وتطبيقات للأشكال الثمانية - وتتمتع بدورها فيها حد من حيث هي عناصر أساسية في الأثر الأدبية «المُعْصَم» ولكن كلمة نشأة لها بطيعة لعال مصي مختلف.

(وهو الأدب). وبين هذين القطبين توجد الأنماط التي عوّدتنا عليها الشُّعريات الكلاسيكية، ومثال ذلك الشعر والنثر، والمأساة والملهاة... الخ.

إن النمط يعود لموضوع الشعرية العامة، لا لموضوع الشعرية التاريخية.

وليس هذا شأن الجنس الأدبي بمعنى الضيق. ففي كل عصر يصبح عددٌ معين من الأنماط الأدبية معروفاً معروفة جيدة لدى الجمهور، بحيث ينتمدها مفاتيح (بالمعنى الموسيقي للكلمة) لتأويل الأعمال. يصبح الجنس الأدبي، هنا، على حدّ عبارة ه.ر. جوص «أفق الانتظار».⁽⁴⁾ إن الكاتب يستوطن بدوره هذا الانتظار فيصبح الجنس الأدبي لديه «نموذج كتابة». وبعبارة أخرى فإن الجنس الأدبي نمطٌ كان له وجودٌ تاريخي ملموس، وساهم في النظام الأدبي لعصر من العصور.

إن مثلاً يسمح لنا بتدعيم هذه المفاهيم ونستقيها من كتاب ميخائيل باختين عن شعرية ديموستوقسكي.⁽⁵⁾ يمزج باختين نمطاً قلماً اعتنينا به وسماه القصة المتمدة الأصوات أو الحوارية (ولنا عودة إلى تحديدها). وقد تجسّد هذا النمط المجرد مراراً عديدة خلال التاريخ في أجناس أدبية مسمومة. وهذا هو شأن المحاورات السُّقراطية والمينيبيّة اللاتينية⁽⁶⁾ والأدب الكرنتنالي للعضر الوسيط ولعصر النهضة.

فإذا كانت المهمة الأولى للتاريخ الأدبي هي دراسة تحويلية كلّ مقولة أدبية فإن الخطوة التالية ستكون أخذ الأجناس الأدبية بعين الاعتبار تعاقبياً كما فعل باختين (بعبارة أخرى، دراسة التنوع الشامل لنمط واحد)، وتزامنياً في علاقة الأجناس بعضها ببعض. ويجب ألا ننسى في الوقت نفسه، أنّه في كل عصر يصاحب نواة السمات المتماثلة عدّة كبير من السمات الأخرى التي نعتبرها مع ذلك، أقلّ أهمية، ومن ثمة غير فصيحة في إلحاق هذا العمل بذلك الجنس الأدبي. وتبعاً لذلك يكون العمل جديراً بالانتماء إلى أجناس أدبية مختلفة طبقاً لحكمنا بالأهمية على هذه السمة أو تلك من سمات بنيته. وهكذا تنتمي الأوديسة حسب

(4) انظر : H.R. Jauss : Littérature médiévale et théorie des genres, Poétique, 1, 1970.

وبعض النقاشات الأخرى المبدئية : K. Stierle « l'histoire comme exemple / exemple comme Histoire », Poétique, 10, 1972.

PH. Lejeune, « le pacte autobiographique », Poétique, 14, 1973.

(5) صدرت ترجمته من طبعة مشتركة س 1986 بين دار توفال للنشر (المغرب)، ودار الشؤون الثقافية العامة (العراق).

(6) La métempsycose Latine : سبة إلى الفيلسوف Menippe de Gadara من القرن الثالث قبل الميلاد، وقد سُمع الزوماء هذه العبارة للدلالة على جنس أدبي ظهر في القرن 1 ق. م يسترجع هذا الجذر بالهز (م).

القدمي بلا جدال إلى جنس «الملحمة». أما عندنا نحن فإن هذا المفهوم قد فقد راهيئة. وقد يكون مبالغاً لربط الأوديسة بجنس «القصة» أو حتى بجنس القصة «الميثولوجية». ولمهمة الشائنة للتاريخ الأدبي قد تكون، هي التعرف على قوانين التحولية التي تتصل بالانتقال من «عصر» أدبي إلى آخر (على افتراض أن هذه القوانين موجودة). وقد اقترحت عدة نماذج تسمح بجعل منعطفات التاريخ ممكنة الإدراك. ويبدو أن تحولاً قد حدث في تاريخ الشعرية من نموذج «عنوي» (يولد الشكل وينضج ثم يموت) إلى نموذج «جدي» (أطروحة - تقيضها - تركيب). نحن نحترس هنا من تبنيهما، ولكن يجب ألا يستخلص من ذلك أن لمشكلة غير موجودة. ونقول إنه من العسير معالجتهما الآن في غياب أعمال دقيقة تمهد الطريق. وبما أن التاريخ الأدبي قد أراد، لمدة طويلة، امتصاص ميدان الفنون المحاورة، فهو يظهر بالنسبة إلينا، بمظهر قريبها الفقير، فالشعرية التاريخية هي القطاع الأقل تبلوراً من قطاعات الشعرية.

2 - الشعرية والجمالية

إن الشرط التالي غالباً ما يُصاغ فيطالب به كل تحليل أدبي سواء أكان بنوياً أم لا : لكي نعتبر التحليل مُرضياً، فإن عليه أن يكون قادراً على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما، أي، بعبارة أخرى، له من القدرة ما يفسر علة حكمنا على هذا العمل أو ذاك بالحمل دون غيره من الأعمال. وإذا لم يتوصل إلى تقديم إجابة مُرضية على هذا السؤال، يذهب الاعتقاد إلى أنه قد بُرهن على فشل التحليل، فيقال : «إن نظريتك جميلة لارتب ولكن ما فائدتها إن هي لم تكن قادرة على تفسير الأسباب التي من أجلها حافظت الإنسانية على تلك الأعمال التي تكون موضوع دراسيتك وتذوقتها هي بالذات ؟».

ولم يبق النقد مكتوفي الأيدي تجاه هذه المؤاخذه، وسعوا بإطراد إلى الرد عليها وتقديم وصية إذا ما طُفقت ألياً أنتجت الجمال. ونكاد لا نجد حاجة إلى التذكير بأن هذه الوصفات قد حاجتها دوماً نقاد الجيل اللاحق بعنف، ولم نعد اليوم نتذكر، ولو لمجرد الذكرى، المحاولات التي وجدت لهم الجمال حسب متطلبات كونية. ولنذكر هنا، دون مقدمات، بواحدة تستحق على الأقل الانتباه نظراً لمكانة صاحبها وهو هيجل الذي كتب في فكرة الجمال : «شئنا توافق الحالة المثلى في العالم مع عصور محددة تؤثرها على عصور أخرى، يختار الفن للصوب التي يقدمها وسطاً معيناً يؤثره على أوساط أخرى هو وسط

الأمراء. وليس ذلك بموجب شعور أرسطراطي أو بموجب حبّ التميز، وإنما يخلو الفن بهذا الصنيع حرية الإرادة التي لا نجد موطناً تتحقق فيه إلا تتشّل الأوساط الأميرية...»

إن مجيء الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة : قيمة العمل. وما إن نسعى، مشغولين مقولاتها، لوصف بنية عمل معين وصفاً دقيقاً حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تقصير الجمال. إننا نصف البنى النحوية والانتظام الصوتي لتقصيدة ما ولكن ما الحدوى من ذلك ؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة بالجمال ؟ وهكذا يوضع مشروع إقامة شعرية صارمة موضع شك.

ولا يعود هذا الأمر إلى أن من كشفوا عن بعض المظاهر الهامة في العمل ووصفوها لم يريدوا معالجة قوانين الجمال، بل إن مثل هذا القانون موجود، وقد صيغ منذ خمسين سنة تقريباً بخصوص الرواية. وما زال اليوم يُقدّم، حتى في المصنفات الأكثر جدية، على أنه وصف للجمال والجودة. وهو قانون جدير بأن تتوقف عنده مدة أطول.

إنه يتصل بما سمي في الصفحات السابقة بالرؤى في القصة. فعندما جعل منها هنري جيمس أساس برنامجي الأدبي والجمالي خلّنا أننا أمسكنا لأول مرة بمنصر من العمل قارّ وقابل للفهم، قد يسمح بفتح فمّهم الجمالية الأدبية. وقد حاول برّسي كوبوك، في كتابه المذكور سابقاً، الحكم على أعمال الماضي مستعيناً بمقياس مستخرج من معرفة الرؤى. فلكي يكون العمل ناجحاً وجميلاً يجب على السارد ألا يغيّر وجهة النظر طوال الحكاية. وإذا وجد تغيير ما، فيجب أن تبرره مقتضيات الحكمة وبنية العمل برمه. واعتماداً على هذا المقياس نضع أعمال جيمس فوق أعمال تولستوي.

وقد كان لهذا التصور، الذي لا يزال حياً، امتدادات غريبة دون أن نستطيع الجزم بتأثير أنصاره، على اختلافهم، بعضهم في بعض. وهكذا تندرج في المنظور نفسه عدة تأكيدات نجدها في المصنف المذكور لباخيتين⁽⁷⁾. يقابل باخيتين في هذا الكتاب، وهو واحد من أهم الكتب ولا شك في ميدان الشعرية، «الجنس الأدبي» الحواريّ أو المتعدد الأصوات «بالجنس الأدبي» الحواريّ - الذاتيّ الذي تكشف عنه الرواية التقليدية (رأينا أن المسألة هنا هي بالأحرى مسألة أناس). إن الجنس الأدبي الحواريّ يتميز أساساً بغياب وعي سرديّ موحّد يمكن أن يشمل وعي الشخصيات كلّها. فلا يوجد، في روايات دوستويفسكي، وهي المثال الأكمل للجنس الأدبي الحواريّ، حسب باخيتين، وعي ما للراوي معزول عن الوعي الآخر في

مستوى أرتقي ويضطلع بحطاب المجموعة : «إن الموقف الجديد للكاتب إزاء الشخصية في الرواية المتعددة الأصوات لدوستويفسكي يكمن في الموقف الحوارى الذي يُحترَم بصرامة، والذي يؤكدُ استقلالية الشخصية وحريتها الداخلية ولا تناهيا وتردها. فليست الشخصية عند الكاتب «هو» ولا «أنا» وإنما هي «أنت» تام أي «أنا» آخر غريب عنه ولكنه عدل له.

ولكن باختيار لا يكتفى بهذا الوصف الذي يترك الحرية لأعمال أخرى كي لا تخضع لهذه القوانين دون أن تكون مع ذلك محل اتهام. إن تحليله كله يستتبع تفوق هذا الشكل على الأشكال الأخرى. فهو يكتب مثلاً : «إن حياة الشخصية الحقيقية لا يمكن أن يصل إليها إلا تترّب حوارى تفتح عليه الشخصية بحرية من حيث هي استجابة». الخ.

يقدم لنا باختيار، إذن، صورة مغايرة للقانون الجمالي الذي وضعه لوبوك انطلاقاً من نظرية جنس. ويشير إلى أن الرؤية يجب أن تطابق ما أسماه بويون الرؤية «مع» وأنه يجب أن نجد منها عدداً كبيراً في عمل واحد. في هذه الشروط، وبها فقط، يمكن أن يُقام الجواز.

لا نرى لأنفسنا حقاً في معاجلة هذه الخلاصات ما دام الشمال المنتخب هو دوستويفسكي. ومع ذلك فإن باختيار نفسه يعرض، بعد بضع صفحات، حالة أخرى هي حالة عمل لم يُفرغ منه بعد حيث نجد مثلاً على المبدأ الحوارى نفسه. وكاتب هذا العمل ليس دوستويفسكي بل تشريفسكي، وهو كاتب أقل ما يقال في أعماله أن قيمتها الجمالية محل شك كبير. فما إن يخرج المبدأ الحوارى من أعمال دوستويفسكي حتى يفقد سميراته التي طالما مدحت.

وعلى مقربة منا يقدم سائر صياغة جديدة لقانون لوبوك في مقال شهير خص به مورياك. وفيه تقص لأعمال مورياك لا باسم جمالية الرواية السارتريّة، بل باسم جمالية الرواية عمراً. والمطوب مرة أخرى هو الرؤية «مع» (تثير داخلي ووحيد) على مدى الكتاب : «لا يوجد في الرواية الحقيقية، كما لا يوجد في عالم أنثناين، مكان لملاحظ محظوظ... فالرواية مكتوبة من إنسان وإلى إنسان. أما في نظر الله الذي يخترق المظاهر دون أن يتوقف عندها فلا يمكن أن تكون رواية».

في أي شيء تتمثل متطلبات هذه الجمالية الشديدة التميز ؟ إن ما تنهى عنه أولاً وقبل كل شيء هو لا تكافؤ صوتين : صوت الذات المتلفظة (السارد) وصوت ذات الملفوظ (الشخصية). فإذا أراد الصوت الأول أن يُسمع فإن عليه أن يتكّرر ويلبس قناع الصوت الثاني.

وعلى هذا النحو يكون «للكائنات الروائية عند سارتر، قوانينها، وأكثرها صرامة أن للروائي أن يكون شاهداً عليها أو شريكاً لها، ولكنه لا يكون الإثنين معاً أبداً، في الخارج أو في الداخل». ليس بوسع المرء أن يكون في الآن الواحد ذاتاً وآخر. إن صوّتي شخصيتين ينتج عنهما تعدد أصوات. ولكن يجب الاعتقاد بأن صوت الشخصية وصوت سارد لا يريد أن يخفي صفة ذاتاً وحيدة للتلفظ لا ينتج عنهما ألا التناثر. ومن الأمثلة على هذا التناثر نذكر الأوديسة ودون كيشوت.

ومثلاً اعتمد باخثين في استدلاله على دوشوفسكي، فإن سارتر اعتمد في استدلاله المصاد على موزياك. ولكن لا يمكن الإعلان عن حقائق عامة انطلاقاً من مثال واحد. فلنأخذ بعض جمل كافكا : «أحسن ك. في البداية بأنه سعيد بخروجه من هذه الغرفة المسخنة كثيراً حيث يتزاحم الخدم والحشم. كان الطقس يارداً نوعاً ما. وكان الثلج قد يسر وأصبح المشي أيسر. ومع الأسف، فقد بدأ المساء يخيم فأخذ ك. يَحْتُ السَّيْرَ. (القصص).

إن الأمر يتعلق في الظاهر بالرؤية اسماء «مع». إننا نتبع ك. نرى ونسمع ما يراه وما يسمعه ونعرف أفكاره. ولكننا لا نعرف أفكار الآخرين. ورغم ذلك... فلنأخذ عبارتي «سعيد» و«مع الأسف»، ففي المرة الأولى رُبُّنا أحسن ك. بأنه سعيد ولكنه لم يفكر : «إنني سعيد». إن الأمر يتعلق بوصف لا باستشهاد. ك. هو الذي أحسن بالسعادة ولكن شخصاً آخر كتب : «أحسن ك. بأنه سعيد». وليس هذا شأن «مع الأسف» إطلاقاً. إن هذا التعبير يعكس إقراراً تُلَفِّظُ به ك. بنفسه. فبسبب هذا الإقرار. وليس بسبب «لأن المساء بدأ يحيم»، طَفَقَ يَحْتُ السَّيْرَ ففي الحالة الأولى شعور ك. لا يَتَمَيَّ ثم تَلَيَّ السَّارِدَ له. وفي الحالة الثانية يتلفظ ك. بشعوره الخاص ويَدَوِّنُ كلام ك. بدل أن يَصِفَ مشاعرة. وفي هذا فارق «صياغي» بديهي.

وبعبارة أخرى إن قانون لويوك - باخثين - سارتر لم يَتَّع. فهناك وَفَيَان في أي واحد، ثم إنهما ليسا متساويين. فالسارد يظل سارداً وليس بوسع أن يختلط بإحدى الشخصيات. ولكن فيم يضر هذا الأمر بالقيمة الجمالية للفقرة المذكورة ؟ أفلا يحق لنا أن نجزم أيضاً بأن المروحة التي تكاد تدرك بين الذاتين المتلفظتين هي من السمات الضرورية لهذا الإدراك المبهم والمتعدد الذي يَمْلِكُنَا عندما نقرأ رائعة من الروائع ؟

لا يتعلق الأمر بطبيعة الحال باستبدال القانون الأول بنقيضه. وما تهدف إليه الملاحظة السابقة إنما هو ضربُ المَثَلِ على استحالة صوغ قوانين جمالية كونية انطلاقاً من تحليل عمل مجرد أو أعمال عديدة مهما كانت الفنية هذا التحليل. إن كل ما اقترح علينا إلى حد الآن،

وَصَفَاتٍ لِمَصْنُوعٍ بِالْقِيَمَةِ، لَمْ يَكُنْ فِي أَحْسَنِ الْأَحْوَالِ إِلَّا وَصْفًا جَيِّدًا. وَلَا يَنْبَغِي أَنْ نَدْعِمَ الْوَصْفَ، حَتَّى وَزِنَ كَانَ صَحِيحًا، عَنِ أَنَّهُ تَفْسِيرٌ لِلْجَمَالِ. فَلَا تَوْجِدَ طَرَائِقُ أَدَبِيَّةً يُنْتِجُ اسْتِعْمَالَهَا تَجَرِبَةً جَمَالِيَّةً وَحَوْبًا.

مَا نَعْمَلُ إِذْنُ ؟ أَيْنَعِي التَّخْلِيَّ عَنْ كُلِّ أَمَلٍ فِي الْحَدِيثِ يَوْمًا مَّا عَنِ الْقِيَمَةِ ؟ أَيْنَعِي أَنْ نَرْسِمَ حَدًّا فَاصِلًا بَيْنَ الشَّعْرِيَّةِ وَالْجَمَالِيَّةِ، وَبَيْنَ الْبَنِيَّةِ وَقِيَمَةِ الْعَمَلِ ؟ أَيْنَعِي أَنْ نَتْرَكَ الْأَحْكَامَ التَّقْوِيمِيَّةَ لِأَعْضَاءِ لُجَانِ التَّحْكِيمِ الْأَدَبِيَّةِ فَقَطْ ؟

إِنْ لِمِثْلِ الْمَحْدُولَاتِ السَّاقِةِ أَنْ يَدْفَعُنَا سَهْوَةً فِي هَذَا السَّبِيلِ. وَمَعَ ذَلِكَ فَلَيْسَ هَذَا أَفْضَلَ سِوَى أَهْمِيَّةٍ سَبِيَّةٍ، بِمَا زَالَتْ لَشَعْرِيَّةٍ فِي بَدَايَتِهَا وَلَيْسَ مِنْ بَابِ الْمَسَاجِدَةِ أَنْ نَطْرَحَ عَلَى أَنْفُسِنَا مِنْدَ الْأَعْمَالِ الْأُولَى أَشْئَةً حَوْلَ الْقِيَمَةِ. وَلَكِنْ لَيْسَ مِنْ لَمْدَهَشٍ إِلَّا أَنْ تَكُونَ الْأَجْوِبَةُ الْمُقَدَّمَةُ مُرْضِيَّةً. وَمَهْمَا نَكَّرَ الْأَوْصَافِ الَّتِي تَتَصْنَعُهَا هَذِهِ الْأَعْمَالُ مَوْحِيَةً فَإِنَّهَا لَا تَعْدُو أَنْ تَكُونَ تَقْرِيْبَاتٍ أُولِيَّةٍ فَظَةٍ مَرِيئَةٍ عَلَى الْأَرْجَحِ الْإِشَارَةُ إِلَى طَرِيقٍ م. أَمَّا قَضِيَّةُ الْقِيَمَةِ فَتَبْدُو أَشَدَّ تَعَمُّدًا، وَلَنْ نَدْعَى عَلَى لِنَقَادِ الَّذِينَ يَعْيَبُونَ عَلَى التَّحَايِلِ السَّاقِةِ الْمُسْتَوْجِبَةِ مَسَادِّ الشَّعْرِيَّةِ لَا قَائِدَتَهَا فِي فَهْمِ الْحَمَالِ، يُمْكِنُنَا الْقَوْلُ بِبَسَاطَةٍ، إِنْ هَذَا السَّوَالُ لَا يَجِبُ أَنْ يَطْرَحَ إِلَّا بَعْدَ زَمَنِ طَوِيلٍ. وَثُمَّ لَا يَنْبَغِي عَيْنُ الْبَدْءِ مِنَ النِّهَايَةِ قَبْلَ أَنْ نَكُونَ قَدْ خَطَوْنَا الْخُطُوَاتِ الْأَوَّلَى. وَلَكِنْ نَوْسَعُهَا أَيْضًا أَنْ نَتَسَاءَلَ عَنِ الْوُجْهَةِ الَّتِي يَجِبُ أَنْ تَسِيرَ فِيهَا جِهَوْدُنَا.

وَمِنْ الْحَقَائِقِ الَّتِي لَا يَرِقَى إِلَيْهَا الشُّكُّ الْيَوْمَ، أَنَّ الْحُكْمَ التَّقْوِيمِيَّ عَلَى عَمَلٍ مَّا مُرْتَبِطٌ بِبَيْنَتِهِ. لَكِنْ لَعَلَّةَ مِنَ الْوَحْبِ التَّأَكِيدِ عَلَى أَمْرٍ آخَرَ، وَهُوَ أَنَّ ذَلِكَ لَيْسَ هُوَ الْعَامِلُ الْوَحِيدُ لِلْحُكْمِ. فَلْتِ أَنْ نَفْتَرِضَ. حَتَّى نَقْهَمَ بِشَكْلِ أَفْضَلِ قِيَمَةِ الْعَمَلِ، أَنَّهُ يَجِبُ التَّخْلِيَّ عَنْ هَذَا التَّقْسِيمِ الْإِقْلِيمِيِّ الْأُولِيِّ غَيْرِ الْمَفِيدِ، وَإِنْ كَانَ ضَرْوَرِيًّا، هَذَا التَّقْسِيمُ الَّذِي يَقْتَضِي الْعَمَلُ مِنَ قَارِئِهِ. فَالْقِيَمَةُ كَمَنَةٍ فِي الْعَمَلِ، وَلَكِنَّهَا لَا تَبْرُرُ إِلَّا فِي الْمَحْظَةِ الَّتِي يَسْتَنْصِقُهَا فِيهَا قَارِئُ مَّا. لَيْسَتْ الْقَرَاءَةُ فَعْلٌ تَجَلِّيٌّ لِلْعَمَلِ فَقَطْ، وَإِنَّمَا هِيَ أَيْضًا عَمَلِيَّةٌ تَقْوِيمِيَّةٌ. وَهَذِهِ الْفَرَضِيَّةُ لَا تَعْدُو إِلَى التَّأَكِيدِ عَلَى أَنَّ جَمَالَ الْعَمَلِ لَا يَتَأْتِي إِلَّا مِنْ قَارِئِهِ، وَعَلَى أَنَّ هَذِهِ الْعَمَلِيَّةَ تَطُلُّ تَجَرِبَةً فَرْدِيَّةً يَسْتَحِيلُ رَصْدُهَا بِصَرَامَةٍ. فَالْحُكْمُ التَّقْوِيمِيَّ لَيْسَ مُجَرَّدُ حُكْمٍ ذَاتِيٍّ. وَلَكِنَّهُ نَزِيدُ الْذَهَابَ أَعْدَ مِنْ هَذَا الْحَدِّ نَفْسَهُ، وَهُوَ الْفَاصِلُ بَيْنَ الْعَمَلِ وَالْقَارِئِ، وَنَزِيدُ اعْتِبَارَهُمَا مُكَوَّنَتَيْنِ لَوْحِدَةٍ دِينَامِيكِيَّةٍ.

إِنَّ الْأَحْكَامَ الْجَمَالِيَّةَ أَقْوَالٌ تَسْتَتِيعُ اسْتِتْبَاعًا وَثِيقًا عَمَلِيَّةً تَلَفُّظِيَّةً الْخَاصَّةَ. إِنَّا لَا نَدْرِكُ هَذَا الْحُكْمَ أَوْ دَاخَ خَارِجِ نِطَاقِ الْحُطَابِ الَّذِي تُطَبَّقُ بِهِ فِيهِ، وَلَا يَنْفَعُنَا عَنْ الذَّاتِ الَّتِي تَلَفُّظَتْ

به. إنني أستطيع أن أتحدث عن الجمال الذي تمثله بالنسبة إلي أعمال جوتّه، وأستطيع - إذاً - لزم الأمر - أن أتحدث عن الجمال الذي تمثله في نظر شيلر أو توماس مان ولكنّ سؤالاً يتعلق بجمالها ذاته ليس له معنى. ولعل الجمالية الكلاسيكية كانت تحيل على هذه الصفة الملازمة للأحكام الجمالية عندما أكّدت على أن هذه الأحكام هي دوماً أحكام شخصية.

وندرّك من هذا المنظور بوضوح السبب الذي جعل الشعرية لا نستطيع - بل لا ينبغي لها - أن تطرح على نفسها شرح الحكم الجمالي كمهمة أولى. فهذه المهمة لا تفترض مسبقاً معرفة بنية العمل الذي يجب على الشعرية تسييره فقط، بل كذلك معرفة بالقارئ، وبما يحدد حكمته. فإذا لم يكن هذا الجزء الثاني من المهمة مستحيلًا، وإذا وجدنا الوسائل الكافية بدراسة ما سُمّي عامة «بنوّي» عصريًا و«بحسائيته»، سواء أكان ذلك بحث في التقاليد التي تشكلها أم في القابليات الطبيعية في كلّ فرد، فإن جسرًا سيُنْشَأ بين الشعرية والجمالية، وعندها يمكن أن يُطرح من جديد ذلك السؤال لعتيق على حمال العمل.

3 - الشعرية كمَرَحَلَة انتقالية

لقد رأينا منذ البداية أن الشعرية تتحدد من حيث هي علم بالأدب، وهي في ذلك مغايرة للفاعلية التأويلية للأعمال الفردية (التي لها سمة الأدب ولكنها ليست بعلم)، وفي الوقت نفسه، مغايرة للعلوم الأخرى، مثل علم النفس وعلم الاجتماع ما دامت جعلت الأدب نفسه موضوعاً للمعرفة، بينما كان يعتبر في السابق تحليلاً من جملة تجليات النفسية أو المجتمع.

إن بادرة تأسيس الشعرية لا يمكن مؤاخذتها بما أن كل ما فعلته إنما هو ضمها إلى حقل المعرفة ما لم يستعمل قبل ذلك إلا طريقاً وصلة إلى معرفة موضوع آخر.

وقد حدث وأن كانت لهذه البادرة تبعات متعددة لم نغفل في الحقيقة الكشف عنها منذ البداية. إننا إذ نؤسس الشعرية فنأ مستقلاً، موضوعاً الأدب من حيث هو أدب، فإننا نعلن من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته. فإذا لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنها لن تسمح بتكوين خصوصية الشعرية. لقد أطلق ياكوبسون سنة 1919 هذه القولة التي أصبحت منذئذٍ شهيّة: «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من علمي معين عملاً أدبياً». إن المطاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي يفرد لوحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية. إن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته.

وبعبارة أخرى يبدو أن الاعتراف بالأدب موضوعاً للدراسة ليس كافيًا لتبرير وجود علم قائم بذاته حول الأدب. يجب إذن، ألا نكتفي بإثبات أحقية الأدب في أن يكون معروفًا (وهذا شرط ضروري). بل أن نشأت أيضًا اختلافه اختلافًا مطلقاً (وهذا شرط كافٍ). بل الأئمة من ذلك : فمما أن موضوع أي علم يتحدد، قبل كل شيء، بحسب أبسط المقولات والعناصر التي تكوّنُهُ، فإنه علينا أن نثبت وجود الخصائص الأدبية في مستوى «ذري» أولي لا في مستوى «جُزئي» هو نتاج توليف بين عناصر أبسط. وذلك حتى نشرع لاستقلالية الشعرية

إن مثل هذه الفرصة، وقد صيغت على هذا النحو، تظل، بطبيعة الحال، ممكنة، ولكنها تناقض تحريرنا الأكثر يومية مع الأدب. ففي أي مستوى من مستويات المعالجة نحدد للأدب خصائص يشترك فيها مع أنشطة أخرى موازية ؟ أولاً، تشترك جُمْلُ النص الأدبي مع كل الملفوظات لأخرى في جل خصائصها. وزيادة على ذلك، فإن سماتها التي عرّفت بأنها أخصّ خصائصها توجد في «تلاعب بالألفاظ وترديدات الألعاب والمنصوق السوقي... الخ وبشكل أقلّ وضوحاً. تتواصل جُمْلُ النص الأدبي مع الأداء التشكيلي أو الحركي. وعلى صعيد انتظام الخطابات يشترك الشعر الغنائي مع الملفوظات الفلسفية في بعض الصفات، ويشترك في أخرى مع الصلاة أو المواعظ. والقصة الأدبية، كما نعلم، قريبة من قصة المؤرخ والصحافي والشاهد. وعند الأنثروبولوجي يتشابه دور الأدب، ولاشك، مع دور السينما أو المسرح. وبشكل أعم مع دور كل الأنشطة الرمزية.

من الممكن أن تتوصل على هذا النحو إلى بناء خصوصية للأدب (متغيرة حسب العصور) ولكن في مستوى «جُزئي» لا «ذري» فيصبح الأدب تقاطع مستويات. وهذا لا تنافس فيه، رغم أن لكل مستوى صفاته التي يشترك فيها مع نتائج أخرى، بل ومن الممكن ألا تكون هذه الميزة إلا للنصوص الأدبية فقط (وهذا أمر أشك فيه)، ولكن، كم ستكون فقيرة صورة الأدب هذه التي لن تكون مكونة إلا من القاسم المشترك بين كل النصوص الأدبية ومما يس إلا أدباً محصاً إذا قاربناه بالصورة التي تجمع كل ما يُمكن أن يكون أدباً !

إن تعبير «علم الأدب» إذن تعبير يؤدي إلى اللبس وذلك من وجهين، فلا يوحد علم واحد بالأدب، لأن الأدب، وقد فهم من وجهات نظر مختلفة، يمثل جزءاً من موضوع أي علم آخر من العلوم الإنسانية. وقد لاحظ سويسر منذ زمن من ذلك في خصوص اللغة : «لكي نفتح مجالاً لتساويات يجب ألا نتناول اللسان من وجوهه كلها. فمن البديهي أن تطالب عدة علوم أخرى (مثل علم النفس والفيزيولوجيا والأنثروبولوجيا والحو وفقه اللغة... الخ) بأن

يكون اللسان موضوعاً لها، ويرى ياكسون في ميدان الأدب، أنه بالإمكان «استعمال الوقائع الأدبية وثائق منقوطة من الدرجة الثانية بالنسبة للعلوم الأخرى. ولكن لا يوجد من جهة ثانية، علم بالأدب لأن السمات المميزة للأدب توجد خارجة حتى وإن شكلت توليفات مختلفة. ونعمود الاستحالة الأولى إلى قوانين خطاب المعرفة، أما الاستحالة الثانية فتعود إلى خصوصيات الموضوع المدروس.

وهكذا يتضح لنا ما كان عليه دور الشعرية وما يجب عليه أن يكون. فرفض التعرف على الأدب في حد ذاته ليس إلا حالة خاصة من حالات إقصاء أشمل لكل نشاط رمزي، وقد تُرجم هذا الإقصاء باختزال الرمز في وظيفة محض أو في انعكاس مجرد. وكون ردة الفعل قد جاءت أولاً من الدراسات الأدبية، لا من الدراسات حول الأسطورة أو الطقوس، فإن ذلك كان نتيجة تظافر ظروف معينة على التاريخ أن يبينها. أما اليوم فلم يعد من مبرر لخص الأدب وحده بنوع الدراسات التي تبلورت، داخل الشعرية، حول الأدب، فينبغي ألا نعرف النصوص الأدبية معرفة مقصودة لذاتها، وإنما نعرف كل النصوص⁽⁸⁾ وألا نعرف الإنتاج اللفظي فحسب، بل كل الأنشطة الرمزية.

إن الشعرية مدعوة إذن إلى القيام بدور انتقالي بارز، فتكون بذلك قد استعملت «كاشفاً» للخطابات، مادامت الأنواع الأقل شفافية من هذه الخطابات تلتقي في الشعر. ولكن ما إن يتم هذا الاكتشاف وما إن يكتن علم الخطابات قد دُشن حتى يختزل دورها في أمر هو البحث عن الأسباب التي تجعل بعض النصوص في هذا العصر أو ذاك تعد «أدباء». وهكذا، فما كادت الشعرية تولد حتى وجدت نفسها مدفوعة بموجب نتائجها ذاتها، إلى أن تقدم نفسها قريباً على مذهب المعرفة العامة. وليس من المؤكد أن يكون هذا المصير مدعاة للأسف.

8. إن تعليلنا لا يزال يفضل الأدب على حساب أبحاث الخطابات الأخرى. ويجب أن نعي كل الترهيب بأن مثل هذا الاختيار إنما هو اختيار إيدولوجي محض. وليس له في الواقع أي مبرر فلا حديث عن الأدب خارج منطق الخطابات

ببليوغرافيا مختصرة

نكتفي هنا بذكر عدد من المؤلفات العامة، الحديثة في أغلبها، والتي لها قِساس بميدان الشعرية. إلا أن آراء مؤلفيها مختلفة أحياناً، أيما اختلاف، عن الآراء المعروضة هنا. وللحصول على ببليوغرافيا أشمل وأكثر تفصيلاً يجب العودة إلى مؤلف :

O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972

ويمكن أن نتتبع التطور الحالي للشعرية من خلال سلسلة من المجلات المختصة مثل :
poétique (فرنسا)، New Literary History (الولايات المتحدة)، Poética (ألمانيا)
Strumenti Critici (إيطاليا)، Poetics (هولندا)، Poetik (الدنمارك)، الخ...

- E. Auerbach, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1969 / 1^{er}, 1946.
M. M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoevski*, Paris, Seuil, 1970 / 1^{er}, 1929.
R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966. - *S/Z*, *ibid*, 1970
J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966
D. Delas et J. Fillolet, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973.
V. Eriich, *Russian Formalism, History-Doctrine*, La Haye, Mouton, 1965 / 1^{er}, 1955.
N. Frey, *Anatomy of criticism*, New York, Athneum, 1957.
G. Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966. - *Figures II*, *ibid* 1969 - *Figures III*, *ibid*, 1972.
R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
A. Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972 / 1^{er}, 1930.
W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Berne, Francke, 1959 / 1^{er}, 1948.
E. Lammer, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Ver!, 1955
J. Lotman, *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973 / 1^{er}, 1970.
H. Meschonnic, *Kapitel aus der Poetik*, Francfort, Suhrkamp!, 1967 / 1^{er}, 1941.
V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 / 1^{er}, 1928.
M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion 1971.
J. Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970. *Theorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965 (il existe de recueils comparables en presque toutes les langues occidentales).
I. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967 - *Poétique de la prose* Paris, Seuil, 1971
A. Kibédi Varga, *Les Constantes du poème*, La Haye, 1963.
R. Wellek, A. Warren, *La Théorie littéraire* Paris, Seuil, 1971 / 1^{er}, 1949.

ملاحظة

لم تُنقل إلى اللغة العربية - على حد علمنا - إلا خمسة مؤلفات من البليوغرافيا التي حرصها طودوروف هنا وهي :

- (1) ويليك (رونه) وارين (أوستين)، نظرية الأدب، ترجمة : محي لدين صبحي.
ط. 1 : المجلس الأعلى لرعاية النون والآداب، دمشق، س. 1972.
ط. 2 : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، س. 1981.
- (2) بارط (رولان)، النقد والحقيقة، ترجمة : ابراهيم الخطيب، مراجعة : محمد بزادة.
ط. 1 : مجلة الكرمل، ع 11، س. 1984.
ط. 2 : الشركة المغربية للناشرين المتحدّين، الرباط، 1985.
- (3) نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلافيين الروس، ترجمة : ابراهيم الخطيب.
الشركة المغربية للناشرين المتحدّين، الرباط - مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، (ط. 1، 1982).
- (4) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
- (5) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

بعض المصطلحات الفنية

(أ)

Injonction	إجبار
Monovalent	أحادي القيمة
Référence	إحالة
litterarité	أدبية
Stylisation	أُثْنِيَة
Ellipse	حذف
Nouvelle	القصوة
Connotation	إيحاء

(ب)

Protagoniste	بطل - فاعل
Construction en palier	سواء متدرج
Structure	بنية
structuralisme	بنوية
Ecart	بمع

(ت)

Interprétation	تأويل
Herméneutique	تأويلية
Diachronie	تعاقب
Analyse	تحليل
Fiction	تخيّل (النظر متخيّل / تخيّل)

Gradation	تدرّج
Epistolaire.....	نراسلي
Symbolisation	ترميز
Syntaxe	مركّب
Syntaxe (narrative)	مركّب (سردي)
Focalisation	تبيير
Enchaînement	تسلسل
Figuralité	تصويرية
Configuration	تشكيل
Enchassement	تصمين
Entrelacement	تظافر
Verbalisation	تعبير باللفظ (انظر متعدد الأصوات) [فص]
	(انظر متعدد الأصوات [فص])
Polysémie	تعدد المعنى
Commentaire	تعليق
Exégèse	تفسير
Opposition	تعارض
Enonciation	تلفظ
Representation	تمثيل - تمثّل
Cacophonie	تناثر
Intertextualité	تداخل نعي
Symétrie	تناظر
Alternance	تناوب
Fréquence	تواتر
Parallélisme	توازي
Combinaison	توليف

(ج)

Patent	جامد
Proposition (narrative)	جملة (سرديّة)
Anagramme	حناس ليدالي
Genre (littéraire)	جنس (أدبي)

(ح)

Intrigue	حبكة
Motif	حرف
Histoire	حكاية
Dialogue	حوار
Dialogue interieur	حوار داخلي
Monologue	حوار ذاتي
Motifs dynamiques	حوافر حركية
Motifs Statiques	حوافر سكونية
Dialogique	حواري

(خ)

Transgression	اختراق
Conte	خرافة
Conte de Fees	خرقة الجنيات
Discours	خطاب
Linéaire	خطية
Anachronie	خط رمزي

(د)

Signe	شئ
Signifiant	شء
Signification	دلالة
Semiotique	دلالية (سيمائية)

(ذ)

Sujet énonçant	بنات اللفظة
Sujet de l'énonciation	لغات المتلفظة

(ا)

Vision	رؤية
Roman.....	رواية

(ز)

Diachronie	تتابع
Temporalité	زمنية

(س)

Causalité	سببية
Implication	استتباع
Rétrospection.....	استرجاع
Prospection.....	استقبال
Fantastique.....	استيهامي
Registre de la parole	سجلات الكلام
Narration	نثر
Plagiat	سرقة أدبية
Amplitude	سعة
Trait pertinent	صفة مفيدة
Narrateur	سارد
Narrateur omniscient	سارد عليم
Série.....	سلسلة

(ش)

Poéticien.....	شاعري
Personnage.....	شخصية
Personnage-narrateur	شخصية - ساردة
Explication.....	شرح
Pottique	شعرية
Formaliser	شكلن
Formalisme	شكلانية

(ص)

Voix (narrative)	صوت (سردي)
Figure	صورة
Processus de signification	صيرورة الدلالة
Mode	صيغة
Figure	صورة
Morphème	مورفيم
Morphologie	مورفولوجيا

(ع)

Agent	عامل
Fonctionnement	عمل وظيفي

(غ)

Thème	غرض
Thématique	عرضية

(ف)

Philologie	فقه لغة
Action	عمل روائي (أو قصصي)

(ق)

Indice	قراءة
Récit	قصة - نص
Code	كودن (إضافة إلى معنى L01)

(ك)

Parole	كلام
--------------	------

(ل)

que.	لأن
rage.....	لغة
r-pertinence.....	لأ-فائدة
bal (aspect-)	لفظي (مظهر-)
ronie.....	لا-زمن

(م)

et.....	مثنى (لدى الشكلانيين الروس)
erlocuteur.....	متحدث
uteur.....	متخفّض
locutaire.....	متخاطبة
icif/Fictionnel.....	متخيّل / تخيّل
olyphonique (Récit).....	متعدد الأصوات (قصّ)
olyvalent.....	متعدد القيم
ible.....	مثل حرفي (متن)
gnifié.....	مدلول
imesis.....	محاكاة
arodie.....	محاكاة ساخرة
iegesis.....	محاكاة قولية
ransposé (Discours-)	محكي (خطاب-)
urée.....	مّدة
taconté (Discours)	مرويّ (خطاب-)
Narrataire.....	مرويّ له
redicat.....	مُشدّ إليه
ujet Narratif.....	مُشدّ مرويّ
Vraisemblance.....	ممكن
Aspect.....	مظهر
Pastichant (texte-)	معارض (نص-)
Pastiché (texte-)	معارض (نص-)

Sens
Singulier (récit-)	نص (نص)
Actant (s)	وفا (النظر : جامد)
Conceptualiser
Approche
Séquence
Catégorie
Répétitif (récit-)	نص (نص)
Enoncé
Rapporté (Discours-)	خطاب (خطاب)
Itératif (Discours-)	خطاب (خطاب)

(ن)

Génèse
ordre (+système)
Enfilage
Type
Typologie

(و)

Description	نص (نص)
Pause	نقطة (نقطة)
Illusion (=du réalisme)	م (الواقعية)

فهرس

5	تقديم
	الشعرية ماضيا ومستقبلا
	نص المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية
9	والإنجليزية
20	تعريف الشعرية
30	تحليل النص الأدبي
30	1 - المظهر الدلالي
38	2 - سجلات الكلام
45	3 - المظهر اللفظي : الصيغة، الزمن
50	4 - المظهر اللفظي : الرؤى، الأصوات
58	5 - المظهر التركيبي : بُنى النص
59	(1) النظام المنطقي والزمني
63	(2) النظام المكاني
65	6 - المظهر التركيبي : التركيبية التردية
71	7 - المظهر التركيبي : تخصيصات وردود أفعال
75	آفاق
75	1 - الشعرية والتاريخ الأدبي
79	2 - الشعرية والجمالية
84	3 - الشعرية كمرحلة انتقالية
87	ببليوغرافيا مختصرة
89	بعض المصطلحات الفنية

نشأ الخطاب حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه، ويمكن أن نعثر على النماذج الأولى لذلك في مقاطع من فيداس أو هوميروس، ولا يمكن أن يكون هذا بمحض الصدفة؛ ومع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع الأدب فمن المؤكد أن هذا الاسم أو ما يجري مجراه، استعمل دائما للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئة، ويكون الخلود مصيره، وبناء على ذلك فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي. هناك إذن وعي باللغة في أساس الفعل الأدبي، وحتى إذا لم يستهو التأمل المجرد الكاتب فإن الأدب ينطوي دوما على بعد يتجاوزه كأدب. هذا الخطاب لم يكن موحدا منذ نشأته سواء من حيث غايته أو أشكاله، ولكنه اتخذ اتجاهين مختلفين: التفسير و النظرية في الحالة الأولى يهدف الخطاب إلى توضيح مضامين هذا العمل أو ذاك أو التصريح بها أو تأويلها كالإلياذة، والكتاب المقدس، والأنشيد المقدسة، أما في الحالة الثانية فإن الأمور لا تكون يمثل هذه البساطة، فبدلا من هذا الموضوع، الذي يخلقه لنا التاريخ مبوبا مقسما، لا يرتابنا أي شك في هويته وتحديده، نجد موضوعا يكون من إنشاء الخطاب الذي يصفه.

